أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

يونيو ٢٠٠٩ - العـــدد ٢٨٦

وليد منير: عاشق الموسيقى

قصص من الطيب صالح

إدوارد سعيد: الإقامة بين الثقافات

رضوان الكاشف وعبد الهادى الجزار: الفن والحرية

ريجيس دوبريه: نعيش الحاضر على مذهب الماضى

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى
تأسست عام١٩٨٤ /السنة الخامسة والعشرون
العدد ٢٨٦ يونيو ٢٠٠٩



أدب ونقد

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفنى: أحمد السجينى
إخراج فنى: عزة عز الدين
مراجعة لغوية: أبو السعود على

لوحة الغلاف الأمامى الفنان: صلاح طاهر
الرسوم الداخلية للفنانين: محمود الهندى وتوفيق هلال

الاشتراكات لمدة عام
باسم الأهالى/ مجلة (أدب ونقد) : داخل مصر ٧٥ جنيها
البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال المواد على العنوان البريدى أو البريد الإلكترونى:
Cairo 680 @ Yahoo. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب
القاهرة/ هاتف ٢٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٢٥٧٨٤٨٦٧





مفتتح

وليد منير:
عاشق الموسيقى يعزف لحنه الأخير

عيد عبد الحليم

بعد رحلة معاناة مع مرض «الكبد» رحل الشاعر وليد منير أحد أبرز الأصوات الشعرية فى جيل السبعينيات عن عمر يناهز الثانية والخمسين عاماً فهو من مواليد ١٩٥٧ بالقاهرة

وقد أصدر عبر رحلته الإبداعية مجموعة من الدواوين منها «والنيل أخضر فى العيون»، و«قصائد للبعيد البعيد»، و«بعض الوقت لدهشة صغيرة»، و«قيثارة واحدة.. وأكثر من عازف» و«هذا دمى.. وهذا قرنفلى»، و«سيرة اليد».

وتعد تجربة «وليد منير» الشعرية من أغزر تجارب هذا الجيل وأكثرها تمثيلاً لما يمكن أن يسمى بـ «الشعر الصافى» على حد تعبير بول فاليرى، حيث نرى فيها ذلك الانحياز للغة الشعرية التى تتكئ على موروث صوفى عميق بحيث يصبح الشاعر بموروثه الثقافى وتجربته الواقعية فى موقف المكاشفة - دائماً - من خلال اتكائه على رؤية تستنطق دلالات الأشياء، فتتحرك اللغة من سباتها المعجمى إلى أفق التلاقى مع فورة الواقع واشتباكاته المتعددة، وهذا التلاقى الحميم - رغم ما فيه أحياناً من صدام عنيف - جعل الشاعر يبحث - دائماً - عن إيقاع موسيقى لنصه الشعرى - فكان بذلك أكثر أبناء جيله التزاماً بفكرة الإيقاع داخل القصيدة - فلم يذهب كما ذهب الكثيرون إلى كتابة قصيدة النثر فقد كان يرى أن الموسيقى تساوى معادلة الوجود

وفى ذلك يقول فى إحدى شهاداته الإبداعية: «كانت الموسيقى تصيبنى كالسحر بحالات متباينة: البهجة أحياناً، والحزن أحيانا، والحنين إلى أشياء بعينها أحياناً، وكانت تثير، فى الطفولة، أحلام يقظتى فأذوب فى هذه الأحلام دونما انقطاع. وعندما درست فى كلية الهندسة كنت أشعر أن معادلات الفيزياء ، وأشكال الهندسة الفراغية، وتقابل العناصر فى المصفوفات، كيانات تمتلك، فى جوهرها حساسية خاصة للإيقاع، إن فى الإيقاع شيئاً من التصوف والغنوص، كأنه ينطوى على سر الحقيقة، وحقيقة السر».

وهو بهذا يؤكد افتتانه باللغة وما تنتجه من علاقات إيقاعية - ليس بالمعنى التقليدى - وإنما بقدرة هذه اللغة على التجاوز والتمرد والإنسيابية فى بنية الواقع المعاصر، فاللغة - هى المقول الشعرى - ليس مقصودة لذاتها وإنما كوسيلة لتوليد المعنى، حيث كان يرى «أن الكون أعمق وأكثر خبرة وحكمة، وأشد تناغماً وهذا معنى من معانى مظهره الإيقاعى»: وهو عبر ذلك كله يرسم «فسيفساء الدهشة» يدعو مفردات الحياة وعناصر الوجود ليحاورها ويسائلها عن الزمن المفقود والحلم الضائع

«أنا أدعو إلى ذاكرتى كل جناح
وإلى أنشودتى كل نسيمٍ وبلدْ
ليس من حق أحدْ
أن يمسح الغبرة عن حلمى
فحلمى هكذا يعجبنى
سويته خيطاً من النور وخيطين من
الغبشة حتى يغلب الشوق الكمدْ

وربما هذا التماس مع اللغة - بفتوحاتها الدلالية - جعله مفتوناً بالفلسفة باعتبارها «تضىء ما لا يضاء إلا بها، وباعتبارها، مشاركة للشعر فى كونها اكتشافاً لمدارات الأعماق».

كان «وليد منير» مفتوناً كذلك بسير الباحثين عن المعنى - عبر التاريخ الإنسانى - وليس التاريخ العربى فقط، فكما أغرم بأبى حيان التوحيدى الذى تناص معه فى عدد من مقولاته، وكتب عنه واحدة من أهم قصائد ديوانه «هذا دمى وهذا قرنفلى»، وهى قصيدة «اللقاء الأخير مع أبى حيان التوحيدى» والتى يقول فيها:

البحر ترجمانه الرياح
والريح ترجمانها الشجر
والشمس ترجمانها الصباح
والغيم ترجمانه المطر
وأنت يا قلب الغريب أين ترجمانك؟

وما العجائب التى يجرى بها لسانك؟
إن شئت لم تشأ.
وإن شربت عاود الظمأ
كأنك الحيران فى المسالك
تفتحت لحزنك الممالك.
وغلقت لحزنك الممالك.

بالمثل - أيضا - كان اقتتانه بقصة «ديوجين» الفيلسوف الذى حمل مصباحه الصغير كى يبحث عن الحقيقة والتى كتبها شعراً فى قصيدة «المصباح» من ديوان «بعض الوقت لدهشة صغيرة» والتى يقول فيها، طالقاً العنان لأسئلته الفلسفية: حول الحياة والوجود:

ما الذى يفصل مصباح «ديوجين» عن
النور وهذى الشمس ما حاجتها إلى
خطوة قلبى؟
كل شىء كان مخطوفاً إلى الليل الذى
لا يكشف المصباح فى عتمته شيئاً.
أنا وحدى تأملت الحقيقة
ثم أيقنت ضلالى وانصرفت

هذا الحس الفلسفى الذى سيطر على «وليد منير» فى الشعر سيطر عليه أيضا فى حياته العلمية والنقدية، فقد ترك تخصصه العلمى بعد تخرجه في كلية الهندسة - التى ربما اسهمت دراسته فى تشكيل معمار القصيدة عنده - ليتجه إلى دراسة الأدب وتحديداً «فلسفة الفن» فأعد أطروحته عن «صلاح عبد الصبور وجدلية اللغة والحدث فى المسرح الشعرى الحديث» من أكاديمية الفنون.

كان «وليد منير» يرى - دائماً - أن الفلسفة إذا تجاورت مع الفن تخلق حالة من «الحرية الملتزمة» إن صح التعبير حيث يقول: «الحرية فى الشعر» كما أفهمها، هى توسيع المساحة التى تحدها الحدود الأصلية بحيث يستمر الجدال، على نحو دائم، بين التوسع والحصر، والفن بطبيعته لا يقبل الموقف الفوضوى، أنا برىء من كل الأفكار المسبقة حين أكتب الشعر، وأؤمن أن الشعر برىء من كل شاعر يلج إليه بفكرة مسبقة. هذه هى الحرية الحقيقية. أما قوانين النوع الفنى فهى ليست كما يظن خالطو الأوراق، عدداً من الأفكار المسبقة. إنها، بالأحرى، النواة الصلبة للنوع الفنى ذاته».



وهذه الرؤية قد يختلف معها الكثيرون، لكنها - على كل حال - كانت إحدى قناعات شاعرنا الراحل. وأحد جماليات الكتابة عنده، وإن تعددت هذه الجماليات ومنها «درامية النص الشعرى» والذى جعله يتجه إلى كتابة المسرح الشعرى فكتب عدداً من المسرحيات كان أشهرها «شهر زاد تدعو العاشق إلى الرقص»، وهى نص درامى مكثف قائم على بنية التساؤل حول مفردات الحياة: «ما الحب؟، ما الموت؟، ما الواقع؟، ما الحلم؟، ما الحياة؟، وما الغاية؟».

هذه الأسئلة رغم بعدها الفلسفى العميق/ وهى أسئلة أولية/ كانت المفردات التى سعى الشاعر - وراءها عبر تجربته الشعرية والإبداعية - شكلاً عاماً - ليفك شفرتها، رغم أنه كان يدرك أن النهاية ستأتى فجأة، وأن الموت - رغم كثافة الأسئلة - هو الذى يحمل الإجابة الوحيدة، ولعل ذلك ما يشير إليه هذا المقطع الدال من ديوان «سيرة اليد» يقول: قارئ الكف قال له:

ستعيش طويلاً

وتنعم دفئاً وعافية

فتفاءلَ

لكنه حين أمعن فى كفهِ

قال لابنته ضاحكاً:

يا عبير

أنا لا أرى فى يدى

خط مستقبلى ■



إدوارد سعيد
الإقامة بين الثقافات

فخري صالح

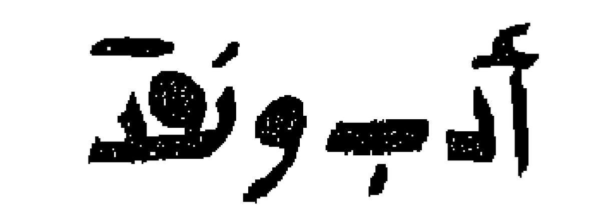
التقيت إدوارد سعيد مرتين: الأولى عام ١٩٨٤ وقت عقد المجلس الوطني الفلسطيني في عمان، والثانية عام ١٩٩١ في عمان أيضاً. في المرة الأولى لم أكلمه ولم يكلمني

كنت واقفاً أتابع مناقشات المجلس الوطني، في تلك الفترة العصيبة من الحياة السياسية الفلسطينية عندما انقسمت المنظمات الفلسطينية وضاقت بها السبل فعقدت اجتماعها في عمان لتحقيق الوحدة التي أدت في ما بعد إلى اجتماع الجزائر الذي خرج بإعلان الدولة الفلسطينية (وقد شارك إدوارد في صياغة ذلك الإعلان وترجمته إلى الإنكليزية). فجأة التفتُّ خلفي فوجدت إدوارد واقفاً يتابع النقاش الدائر في جنبات قصر الثقافة في عمان. كان يلبس بذلة بيضاء، على ما أذكر، وكان معه فتى أدركت للتو أنه ابنه الوحيد وديع. ترددت كثيراً فلم أكلمه على رغم أنني كنت متلهفاً للقائه منذ قرأت كتابه «الاستشراق»، في ترجمة الصديق كمال أبو ديب، وبعضاً من دراساته ومقالاته باللغة الإنكليزية. تملكني الخجل حينها، وعندما لمست في نفسي الجرأة على محادثته كان قد ذهب. علمت في ما بعد أنه غادر في تلك اللحظة عائداً إلى الولايات المتحدة لأنه حضر خصيصاً ليبدي تضامنه مع إعادة اللحمة إلى منظمة التحرير

الفلسطينية، ويدلى بصوته فى اجتماع المجلس الوطنى الفلسطينى، فى ذلك الوقت، ويذهب.

المرة الثانية التى التقيته فيها كانت فى بهو فندق الأردن فى عمان. كنت جالساً مع الروائى المغربى المعروف الطاهر بن جلون أجرى معه حواراً ساخناً، وكان وقتها قد حصل على جائزة غونكور الفرنسية عن روايته «ليلة القدر»، وفجأة جاءت النحاتة الأردنية الصديقة منى السعودى وقالت لنا إن إدوارد سعيد موجود فى الفندق. ذهبنا معاً، الطاهر بن جلون، ومنى، وإنا لنسلّم عليه. كان مضطرب الحال يروح ويجىء فى جنبات بهو الفندق. أخبرنا إدوارد عندما حضر أنه أضاع مفتاح غرفته، وبعد أن وجده قادنا إلى ركن فى بهو الفندق تجلس فيه عائلته: زوجته مريم وابنه وديع، الذى ميزته مرة أخرى على رغم أنه اقترب من سن الشباب، وابنته نجلا. كان إدوارد فى تلك الفترة قد علم أنه مصاب بنوع صعب من سرطان الدم، لكن مظهره ونشاطه وحيويته الفكرية لم تدل الى أنه شخص مريض. المدهش أنه كان لطيف المعشر، على عكس ما سمعت عنه من بعض الأصدقاء الذين أخبرونى أنه رجل متكبر صعب. لقد عرّفنا واحداً واحداً على أفراد عائلته، وكان منشرح الأسارير، على رغم التوتر الذى أصابه بسبب ضياع المفتاح.

أتذكر هاتين الحادثتين الآن لأربط بين الكتابة والشخص؛ بين إعجابى بكتابات إدوارد الذى يعود إلى أوائل ثمانينات القرن الماضى والذكريات الشخصية الشحيحة التى ما زالت حية فى ذهنى عنه. الغريب اننى لم أر إدوارد بعدها، لكننى تتبعت أخباره من خلال الأصدقاء وعلى رأسهم الصديق الشاعر الراحل محمود درويش. لقد شغل إدوارد، وكتابته ومرضه، أحاديثنا، محمود وأنا، منذ منتصف التسعينات وحتى رحيل إدوارد عن هذا العالم عام ٢٠٠٣. وهكذا أصبحت كتابات المفكر والناقد العالمى الكبير رفيقاً... تتبعت معظم ما الف من كتب، وما نشر من دراسات ومقالات، ومعظم ما كتب عنه من كتب ومراجعات، وما شن عليه من حملات لأنه كان الناطق باسم الفلسطينيين، والقضايا العربية، فى أميركا بخاصة، والغرب بعامة (نشرت كتابى الأول عنه «دفاعاً عن إدوارد سعيد» عام ٢٠٠٠). أتاح لى الصديق الراحل محمود درويش ترجمة بعض مقالات إدوارد، والكتابة عنه، لتنشر فى مجلة «الكرمل»... كانت الكرمل المطبوعة الرئيسة التى نشرت فيها كتاباتى وترجماتى لإدوارد سعيد؛ والفضل كله يعود الى محمود درويش الذى افتقده صديقاً عزيزاً لا يعوض.



أصبحت كتابات إدوارد، منذ أكثر من عشرين عاماً ويزيد، رفيقاً يومياً

لى؛ مضدراً معرفياً ونظرياً وتحليلياً يغور فى ثنايا كتابتى النقدية، ويعيننى فى الوقت نفسه على تشكيل مواقفى من النصوص والتجارب والحياة بعامة. لقد أصبح بمثابة أبى الروحى؛ الشخص الذى أتذكره عندما أحس بالضعف فى الحياة الصعبة، وأستعين بمواقفه الصلبة وكتابته الواسعة المعرفة، الذكية اللماحة، وتحليلاته البارعة للنصوص والمواقف وتجارب البشر. إنه شخص لا ينسى، كما أن إنجازه المعرفى اللافت يجعل المرء يشعر بالعجز وعدم القدرة على الإضافة إلى ما كتبه تحليلاً وتعليقاً، وسبراً لأعماق النصوص وسياقات المعرفة الشاملة.

إن إدوارد مفكر عالمى نجد اسمه ومنجزه حاضرين بقوة فى الموسوعات الغربية التى تؤرخ للنقد الأدبى والنظرية وعلوم الأنثربولوجيا ودراسة الآخر ونقد الموسيقى، ويصعب اختزاله إلى بعد الجغرافيا ومسقط الرأس. لم يكن إدوارد سعيد مجرد أستاذ للأدبين الإنكليزى والمقارن فى جامعة كولومبيا الأميركية، ولم يكن فلسطينياً يثير لغطاً فى الأوساط الأكاديمية والإعلامية الأميركية والغربية فقط، بل ناقداً وباحثاً ومنظّراً على مستوى الإنسانية.ولهذا تتوالى الكتب والدراسات التى تصدر عنه بعد وفاته.

لم يكن مشروع إدوارد النظرى والنقدى والفكرى دفاعاً عن ثقافة العرب وحضارتهم، بغض النظر عن الجوانب المظلمة فى هذه الثقافة، كما يحاول أن يقول بعض مؤولى عمله ضيقى الأفق. إن مشروعه الكبير يتلخص فى تفكيك الفكر الغربى، ونقد هذا الخطاب الذى اخترع الآخر، الشرقى والعربى والمسلم، ليميز ذاته عن آخره الذى يقع فى أدنى سلّم الحضارة، مبرراً حملته الاستعمارية على الشرق. ومن هنا عمل إدوارد سعيد منذ كتابه «بدايات» على قراءة منظور الغرب عن ذاته، وتحولات هذا المنظور، ورؤية الذات من خلال رؤية الشرق اللاعقلانى، الحسى غير المتحضر. ذلك كان مشروعه فى «الاستشراق» و «القضية الفلسطينية» و «تغطية الإسلام» و «الثقافة والإمبريالية». وقد وسع مشروعه ليشمل قراءة دور المثقفين فى العصر الحديث، غرباً وشرقاً، ليعيد إحياء الدور الرسالى للمثقف، الذى تلاشى فى الغرب بتأثيرات العولمة ونشوء الشركات المتعددة الجنسية التى بدأت توظف المثقفين والأكاديميين ليقدموا لها خبراتهم بغض النظر عن التأثيرات السلبية التى تنشأ عن المعلومات التى يقدمها هؤلاء الخبراء.

 من هنا يبدو تأثير إدوارد سعيد مزدوجاً فى الثقافة الغربية، وكذلك

فى الثقافات ا أخرى عبر ترجماته إلى لغات عدة فى العالم ومن ضمنها التركية والصربية واليابانية والماليزية، ومن خلال تلامذته الكثيرين الذين درسوا على يديه فى جامعة كولومبيا أو من خلال قراءتهم لكتبه؛ وأنا واحد من هؤلاء الذين تتلمذوا عليه عن بعد. ويتمثل هذا الدور المزدوج فى قراءته الأركيولوجية المعمقة للثقافة الغربية وتفكيكه خطاب هذه الثقافة؛ وفى نشاطه الخلاق عبر الكتابة والحوارات التى كان يدلى بها للصحف والمجلات والإذاعات ومحطات التلفزة الكثيرة التى كان يظهر على شاشاتها مدافعاً عن القضية الفلسطينية ومندداً بالإمبريالية الأميركية الصاعدة. إنه يربط إذاً بين عمله الأكاديمى ودوره كمثقف منتم الى الحقيقة راغب فى التشديد عليها فى وجه السلطة أينما تموضعت هذا السلطة وأينما وجدت.

كان إدوارد مقيماً بين الثقافات، كما وصف نفسه أكثر من مرة؛ فهو ضد ما يسميه سياسات الهوية، ومع هجنة الهويات وتلاقح الثقافات، وضد صراع البشر القائم على الأصول والأعراق والانتماءات الجغرافية والمناطقية الصغيرة. وقد كان نضاله الأساسى فى كتابته هو أن ينبه الغرب والشرق، الشمال والجنوب، إلى أن حروب البشر، التى تستند إلى ما يسميه صمويل هنتنغتون صراع الحضارات، هى حروب مدمرة للهويات نفسها، مضرة بالبشر جميعاً غالبين ومغلوبين. ومن هنا تمييزه المدهش بين ما يسميه النسب filiation والانتساب affiliation، فالنوع الأول من العلاقة التى تقوم بين الفرد وعائلته ومجتمعه ذو طبيعة قسرية لا اختيار فيها، فيما يكون الانتساب حراً قائماً على الابتكار والرغبة الإنسانية العميقة لخدمة فكرة أو قضية من دون التمترس خلف آراء مسبقة أو تحيزات معينة. ولهذا السبب، ولإيمانه بالاختيار الحر وبدور المثقف الرسالى، عاد إدوارد سعيد، فى أيامه الأخيرة، ليكتب عن علاقة المذهب الإنسانى بالنقد الديموقراطى فى كتاب صدر بعد وفاته.

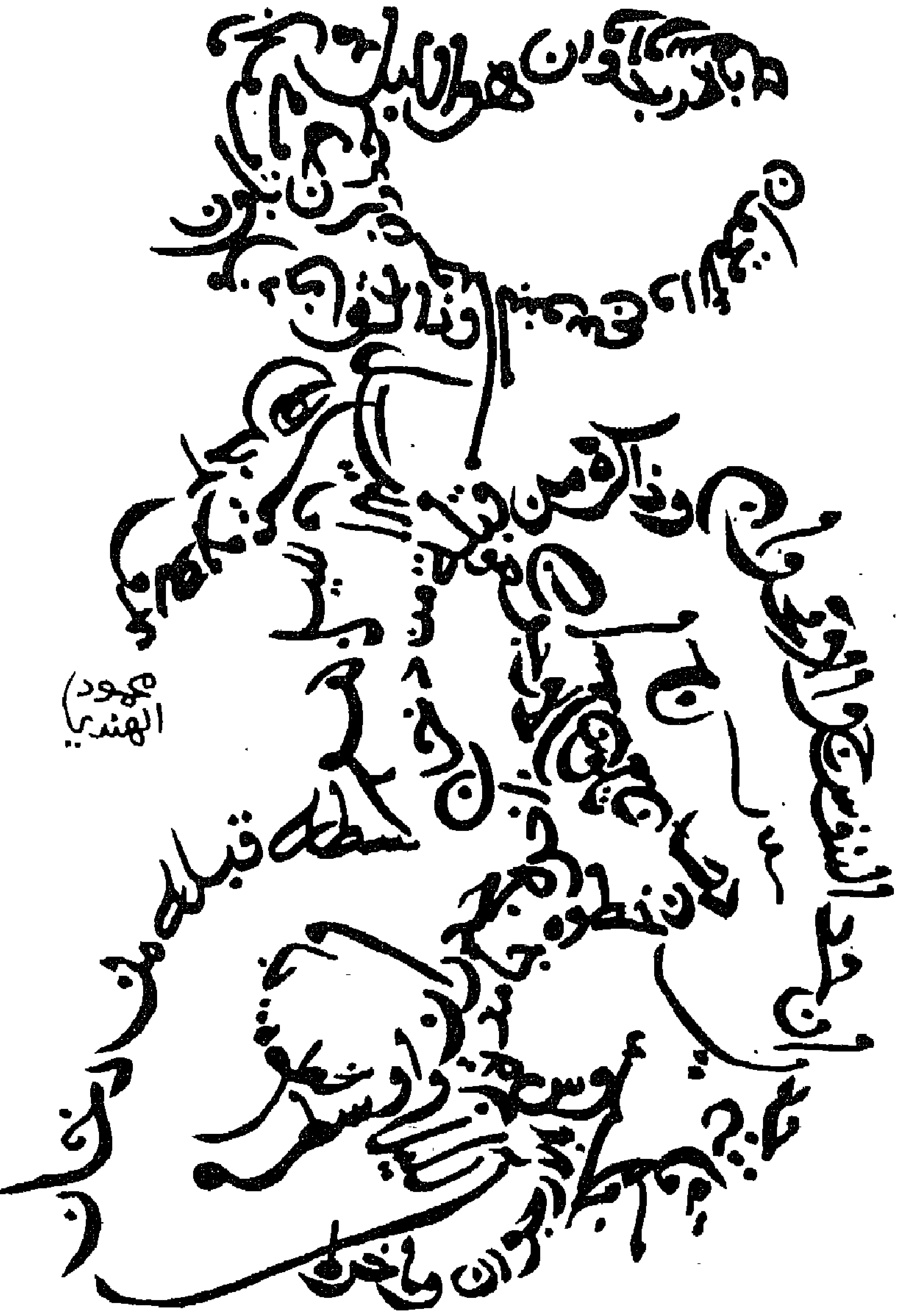
كتابة إدوارد لا تنحصر فى بعدها السياسى الاجتماعى، بل تعيد النظر فى المفاهيم النظرية، وتسعى إلى تحليل المسائل الكونية الكبرى، ومن ضمنها الموت والغياب عن هذا العالم. فى كتابه «حول الأسلوب الأخير» الذى صدر بعد وفاته بثلاث سنوات، يتأمل إدوارد كتابة الروائيين والشعراء والموسيقيين والمخرجين والفلاسفة الكبار، من قامة يوريبيدس وتوماس مان وجان جينيه وبيتهوفن وريتشارد شتراوس وفيسكونتى وكفافى ولامبيدوزا وثيودور أدورنو. يتأمل إنجازهم على الحافة النهائية للعمر، قارئاً فى أعمالهم الأخيرة انحناءات الأسلوب ودورانه حول هوة مفتوحة تفضى إلى الموت.

ومع أن إدوارد كان مشغولاً بموضوع «الأسلوب الأخير» قبل وفاته بسنوات عدة، وكان ألقى عدداً من المحاضرات حول هذا الموضوع، الذى يجدل الميتافيزيقا باللسانيات والنقد الأدبى، وربما الأنثروبولوجيا، فإن شعوره باقتراب الموت منه فى السنوات الأخيرة، التى عاشها مريضاً منهك القوى، جعله يحاذر الاقتراب من مشروعه الأثير على نفسه، والذى ظل يفكر فيه طوال سنوات وسنوات. لكن الفكرة الجوهرية التى حاول إدوارد البحث عنها موجودة هناك فى ما كتبه، وفى ما لم يكتبه كذلك. فهو يبحث عن تحولات الكتابة فى مسيرة المبدعين، ويشرح كيف يؤثر اقتراب شبح الموت من المبدع صانعاً تعرجات وشروخاً عميقة، وتعارضات لا حلول لها فى نصه الإبداعى، كأنه كان يتأمل، وهو على حافة الموت ونهاية العالم، مشروعه الشخصى، ورغبته فى أن يقول كلمته الأخيرة قبل أن يلوّح بيديه مودعاً مغتربه الأرضى الأزلى الذى اختاره بنفسه، كما فُرض عليه وعلى شعبه فى زمن الاستعمار الذى ظل يسكنه كشخص وباحث ومفكر أراد أن يفتح الكتابة على أمل لا شفاء منه.

أقام إدوارد، على مدار عمله كله، صلات نسب بين المثقف اللامنتمى والمثقف المنفى الذى يجد صعوبة بالغة فى التأقلم والإحساس بالألفة مع المحيط (وهى الأحاسيس التى تميز المواطنين وأبناء المجتمعات الأصلية، أولئك المستقرين الذين تربوا فى أحضان الوطن والثقافة). وظل يفضل هذا النوع من المثقفين الذين لا يحسون بالراحة أو الطمأنينة، بل إنهم يحسون بعدم الاستقرار ويشعرون بضرورة الحركة الدائمة مسببينّ عدم الراحة للآخرين كذلك.

أصر فى كتابته، كما فى سيرته الشخصية، على أن المثقف المثال بالنسبة إليه هو ذلك «المرتحل، والضيف الموقت». إن المثقف المنفى، واقعاً ومجازاً، يرى الأشياء بصفتها «عارضة، لا بصفتها أمراً لا مناص منه، وينظر إليها بصفتها سلسلة من الاختيارات التاريخية للرجال والنساء، بصفتها وقائع اجتماعية صنعها البشر لا بصفتها أشياء طبيعية»، كما يقول فى كتابه الثاقب النظر «تمثيلات المثقف».

كأنه بتشديده على صفات المثقف اللامنتمى، بالمعنى الإيجابى للكلمة، وعلى الكاتب المنشق الذى يقول الحقيقة للسلطة، بغض النظر عن قوة السلطة ومكان تموضعها، يشير إلى الطبيعة الانشقاقية للأسلوب، فى لحظة نضج الكاتب وبلوغه قمة إبداعه، أو فى اللحظات الأخيرة من العمر.



ولعل كتابه الأخير، الذى يرتحل بين أشكال وأنواع عدة من الكتابة والإبداع، من الرواية إلى الشعر، ومن الفلسفة إلى المسرح، ومن الموسيقى إلى السينما، من بين تلك المؤلفات التى تلخص فى مجلد صغير تجربة مبدع فى النظر إلى كتابات الآخرين، وكذلك إلى كتابته الشخصية، إلى أسلوبه الذى يترجح بين موضوعية الناقد والمنظر الأدبى والأديب الذى يبدو الأسلوب بالنسبة إليه بمثابة البصمة المتفردة التى لا تشبهها أخرى ■

• من كتاب «إدوارد سعيد: دراسة وترجمات» الذى يصدر قريباً.

دراســـــة

المربع الذهبى
إدوارد سعيد، جرامشى.، فوكو، فانون

تامر القزاز

أنطونيو جرامشى

نشأ جرامشى فى جزيرة سردينيا فى الجنوب الايطالى لأسرة كبيرة العدد يبلغ عدد ابنائها سبعة أبناء، وكان الجنوب الايطالى وقتها فقيرا إذا ما قورن بشمال ايطاليا فقد كان اغلب سكان الجنوب من الفلاحين البسطاء فى حين تركزت فى الشمال أعمال الصناعة والتجارة لتشكل مجتمع أكثر ثراء من مجتمع الجنوب، كما كانت اللهجات الايطالية فى تلك الفترة متعددة وكثيرة حتى أنها قد تستعصى فى بعض الأحيان على الايطالى نفسه.

وقد اثرت تلك الأمور بطبيعة الحال فى جرامشى تأثيراً كبيراً فشعر بأن الجنوب الفقير لا يستحق هذه الظروف المعيشية لأنه بنهاية الأمر جزء من ايطاليا ، وكان اول ما لفت وأثار انتقاده وافكاره هو: لماذا تسيطر لهجة فلورنسا الشمالية على المخاطبات الرسمية للدولة والأعمال الأدبية الرفيعة؟؟ وهل يوجد ما يميز تلك اللهجة ؟؟ أم أن ذلك لمجرد أنها شمالية أى لهجة الطبقة الثرية؟.

وقد استمر هذا الأمر فى إثارته حتى التحق بقسم اللغويات بكلية الآداب وتأثر بعلم اللغة التاريخى وبدا يقتنع أن ازدهار لهجة فلورنسا يرجع إلى الأوضاع الاجتماعية السائدة والعلاقات الحاصلة بين الأقاليم الإيطالية.

إن الشعور بالاضطهاد والرغبة فى التغير والأنتصار للطبقات المقهورة هى أسس ومنطلقات

التفكير عند جرامشى وهى التى ساهمت فى وضعه لعدد من المصطلحات الرائدة فى مجال الفكر الإنسانى.

فقد تأسست مقولات جرامشى الفكرية على ضرورة التخلص من هيمنة الطبقات البرجوازية التى لا تفكر إلا فى مصالحها الخاصة وتحرير الطبقة المتوسطة والطبقة العمالية من نير هيمنتهم واستبدادهم، ومن ثم كان لابد لهذه الطبقات المهمشة من مجتمع مدنى حر وقوى يدافع عنها بصلابة وقوة.

ويتكون كل مجتمع - من وجهة نظر جرامشى - من وعيين وفكرين متصارعين، وعى وفكر يخص الطبقة الرأسمالية (وهو السائد)، ووعى وفكر يخص الطبقة العاملة (وهو المهمش)، وبطبيعة الحال يدخل كلاهما فى صراع دائم بهدف تحقيق الهيمنة ويسعى كل طرف للانتصار.

وفى سبيل تحقيق هذا الانتصار يرى جرامشى ضرورة تحليل كل من ثقافة الطبقة المسيطرة وثقافة الطبقة المهمشة والبحث عن أسباب الكمون والخضوع فى ثقافة الشعب وعن عوامل الهيمنة فى ثقافة الطبقة المسيطرة وصولاً إلى تدمير أو استيعاب أو إعادة تشكيل ثقافة الطبقة المسيطرة.

وفى محاولة لتحقيق هذا الهدف سعى لفهم الثقافة البرجوازية السائدة وتحليلها ووجد أنها تقوم على تصنيف طبقى على النحو التالى:

- عمل يدوى: يهبط بأهمية الإنسان إلى مستوى الآلة
- عمل ذهنى : يرتفع بالمفكر إلى شخص متميز يختلف عمن سواه

فإذا كان من المفترض أن تقوم الطبقة العاملة أو الطبقة المهمشة عموما بتفكيك هذه البنّية الثقافية البرجوازية وإعادة صياغتها بما يتفق مع مصالحها فإن ذلك يتم عبر وسيلتين:

الأولى: كسر نخبوية المعرفة

الثانية: دعم الثقافة الشعبية

وقد بدا هذا الأمر جلياً فى إعلانه أن (كل البشر فلاسفة) فهو من خلال تلك الدعوة يقوم بكسر نخبوية المعرفة أو احتكارية الفلسفة من ناحية ومن ناحية أخرى يدعم الثقافة الشعبية من خلال تزكية الروح الفلسفية لدى العامة بحثا عن البنيات الخاصة بفلسفتهم الذاتية.

فجرامشى يرى أن الفرق بين الفلاسفة المتخصصين والفلاسفة الشعبيين هو فرق كمى وليس كيفى بمعنى أن كليهما لديه الملكة الفلسفية والتنظيرية وإن امتاز الأول بقدرته على التعبير والصياغة وامتلاك الأدوات المعرفية والقدرة المنهجية والتفكير الدقيق اللازم لبناء النظرية الفلسفية.

ومن ثم فالطبقات المهمشة غير مطالبة باعتناق فلسفات وأيديولوجيات

الطبقات المسيطرة بدعوى أنهم يعرفون ما لا يعرف المهمشون أو أنهم يتميزون عنهم على العكس من ذلك فالطبقات المهمشة يمكنها أن تنمى فلسفتها الخاصة، وليس الهدف من ذلك تحويلهم إلى فلاسفة متخصصين وإنما تشكيل ثقافة مغايرة للثقافة السائدة من أجل مناورتها أو تدميرها أواحتوائها.

ويرى جرامشى أن فلسفة الجماهير توجد فى ثلاثة مستويات مهمة، حددها كما يلى:

- الجملة بما تحويه من أفكار ومفاهيم
- الحس العام السليم أو الفطرة
- المعتقدات الشعبية أو الفلوكلور

وبالتالى فمن الضرورى تنمية الثقافة الشعبية وتطويرها حتى يمكتها مواجهة ثقافة الطبقة المسيطرة هذه المواجهة التى تتخذ شكل صراع ثقافى ولا يمكنها اتخاذ شكل الحوار أو المناقشة حسب رأى جرامشى.

وتتسع دائرة الخطاب الأيديولوجى المسيطر لدى جرامشى فتشمل وثائق الدولة وخطاباتها الرسمية ورسائلها وبياناتها، بل يصل لأكثر من ذلك حين يتساءل إن كانت أحكام القضاء تعبر عن وجهة نظر القاضى أم وجهة نظر الدولة، حتى لو كان القاضى يحكم بمقتضى مواد القانون، فإنه فى النهاية يعبر عن رؤية الدولة التى صاغت هذا القانون، وكذلك مدرسو التاريخ بالمدارس والمؤسسات التعليمية فهم يشرحون وجهات نظر الدولة ورؤيتها للأحداث والشخصيات التاريخية ولا يعبر عن رأيه الذاتى أو وجهة نظره هو.

يستمر جرامشى فى تحليله للثقافتين فيرى أن ثقافة الطبقة المسيطرة تكتسب هيمنتها من حجم إنتاجها الأيديولوجى ومن خلال قدرتها على اقناع جميع الطبقات بأنها تدعم مصالحهم وحقوقهم أو إنها تقدم ما يمكن فعله من أجلهم.

وعلى الجانب الآخر يعترف جرامشى باستحالة استبدال الثقافة المسيطرة كلية وإنما يكون المطلوب من الثقافات المهمشة أن تنمى قدرتها على المناورة والمراوغة بهدف إزاحة ثقافة الطبقة المهيمنة او تعديلها أو احتوائها.

وبالتالى فالطريق الوحيد المتاح هو الانتقال من الثقافة المهيمنة إلى الثقافة البديلة عبر خط مرن وملتو يمثل برأى جرامشى الفعل الثورى.

وينقلنا ما سبق إلى التساؤل الذى حير جرامشى كثيراً وهو: لماذا ينجح هذا الفعل الثورى فى ايطاليا على الرغم من أنه ينادى بما فيه مصلحة الشعب الايطالى وكسر لبوتقة القهر والذل المحيطة بحياتهم؟

إن جرامشى يجيب عن هذا التساؤل بتحليله للمجتمع الايطالى، فقد وجد ان المجتمع الايطالى يتركب من تحالف قوى بين الصناعيين فى الشمال

والاقطاعيين فى الجنوب وتمكن هذا الحلف من اكتساب قبول الطبقة البرجوازية الصغيرة بما شكل له تواجداً مناسباً ومقبولاً ومحاطاً بالشرعية الزائفة التى وفرتها له الطبقة البرجوازية.

ومن ثم استطاعت تلك الطبقة ان تهيمن على المجتمع الايطالى وأن تسوق لمفاهيم أنها الأصلح والأفضل للمجتمع وأن انتهاج سياساتها من شأنه دعم مصالح الدولة ككل وليس افرادها فحسب.

وعلى الجانب الآخر وجد طبقتين مهمشتين من العمال والفلاحين كل منهما يعانى من مشكلات تبدو مختلفة فى ظاهرها وإن كان جوهرها واحد.

ومن تلك النقطة تحديداً يوضح جرامشى بداية الخلل برأيه، فالوضع النموذجى من وجهة نظره كان يقول بتكوين تحالف مضاد بين العمال والفلاحين لمواجهة تحالف الاقطاعيين وكبار الصناع ومن ثم تصبح ساحة المعركة هى الطبقة المتوسطة «البرجوازية الصغيرة» والتى بمقدورها أن ترجح إحدي الكفتين، لكن ذلك لم يحدث، فلا الطبقتين إتحدتا ولا حاولتا اجتذاب الطبقة المتوسطة، ليتساءل جرامشى عن السبب وراء ذلك فيرجعه إلى أمرين:

- التعدد اللغوى فى المجتمع الإيطالى والذى لم يسمح بوجود حوار مشترك فعال.
- التشظى الثقافى الذى قسم البلاد إلى أطياف عدة.

ومن ثم ارتفعت أهمية عناصر اللغة والأدب والثقافة لدى جرامشى، بل يمكن القول أنها تحولت إلى ساحات قتال، فمن مصلحة الطبقة المسيطرة الابقاء على حالة التشظى اللغوى والثقافى فى المجتمع لضمان عدم حدوث هذا التحالف مطلقاً.

وفى المقابل يبدو طريق الخلاص لتلك الطبقات فى تمهيد الطريق نحو مزيد من الوحدة اللغوية والثقافية.

وسأسعى الآن إلى محاولة فهم وجهة نظره حول الهيمنة والأيديولوجيا ودور المثقف وعلاقة ذلك برؤيته للأدب.

٢٠دور المثقف

يؤمن جرامشى بأن الأيديولوجيا هى صناعة المثقفين وبالتالى على الطبقة العاملة أن تنمى طبقة من مثقفيها وتدعمهم من أجل إنتاج الأيديولوجيا الخاصة بها، فيجب أن تكون الثقافة الثورية نابعة من داخل الطبقة المهمشة نفسها.

ويعتقد جرامشى أن كل البشر هم مثقفون بالفطرة ويمتلكون مقومات الثقافة بطبيعتهم لكن وفى الوقت ذاته ليس كل هؤلاء البشر يلعبون الدور الاجتماعى الذى يقوم به المثقف، كما رفع من قيمة الدور الذى تلعبه وسائل الإعلام وصناعة الثقافة فى عصرنا الحديث كالتعليم والجرائد، حيث أوضح أنها تنتج وتصنع هيمنة ثقافية

بشكل ما.

ومن ناحية أخرى يرى أن وسائل الإعلام والتعليم الحالية لا تدعم تنمية وتطوير الثقافات الخاصة بالفئات المهمشة والطبقات العاملة ومن ثم فإن الدور الحقيقي للمثقف يكمن في العمل على تنمية وصناعة ثقافات تلك الطبقات.

وبطريقة أخرى يمكن القول إن هناك رافدين يشكلان فلسفة الإنسان تجاه العالم ورؤيته الخاصة له وهما:

- البيئة المحيطة أو السياق الاجتماعي والتاريخي ويشمل: الديانة والمعتقدات والخرافات ووجهات النظر السائدة والتاريخ والحس العام والفطرة واللغة.

- الوعي النقدي: تحليل الظواهر السابقة عبر العقل البشري وتكوين موقف ازاء العالم بهدف المشاركة في صياغة وصناعة الواقع والتاريخ.

أهمية الأدب عند جرامشي:

تحتل كل الأدوات الثقافية التي من شأنها دعم نضال الطبقات المهمشة وحفزها للتحرك والثورة مرتبة متقدمة في فكر جرامشي، فالأدب بوصفه المادة الذائعة والمنتشرة والسهلة أيضاً يمكنه أن يقنع الناس ويناقشهم ويدفعهم لاتخاذ مواقف جديدة.

وينطلق جرامشي في تحليله هذا ليتساءل هل شعور المواطن الياباني حينما يقرأ دانتي هو ذاته شعور المواطن الإيطالي؟، من المؤكد أن لكليهما شعوراً مختلفاً، يرجعه جرامشي إلى ارتباط ايقاع الحركة الأدبية بإيقاع حركة المجتمعات وبشكل اكثر دقة ايقاع الحركات التقدمية بالمجتمعات.

وقد صب جرامشي اهتمامه على الجانب الاجتماعي في الأدب وسعى لاستنطاق الأيديولوجيات الكامنة في النصوص كما اهتم بدور الأدب ووظيفته وكيفية تلقيه وشيوعه.

ولم يقتصر اهتمام جرامشي على الآداب الرسمية أو التي تحظى بدعم المؤسسة بل امتد اهتمامه ليدرس الأدب الجماهيري وكذلك الشعبي أو الفولكلور.

وكان هدفه في دراسة تلك الأنواع قراءة الأيديولوجيات المهيمنة على النصوص وقراءة كيفية تلقي القراء لتلك الأيديولوجيات، وبالتالي يلعب النص لديه دوراً مباشراً في الهيمنة من خلال وظيفته الثقافية.

ولا يدعو جرامشي خلال ذلك إلى إبداع فن جديد فهو يرى ذلك مستحيلاً، فالفن يجب أن يكون مرتبطاً بالواقع والتطور الاجتماعي وليس بالرغبات أو المطالبات وإنما يدعو إلى الصراع والنضال من أجل ثقافة جديدة مرتبطة بالواقع ليكون الفن بذلك منتجاً تلقائياً وطبيعياً لتلك الثقافة.

ولن تتحقق تلك الدعوة إلا من خلال اقتراب الأدباء أكثر فأكثر من جذورهم وثقافتهم الشعبية حتى لو عدها البعض رجعية أو متخلفة.

وسعى جرامشى كذلك إلى دراسة الأنواع الأدبية ذائعة الصيت كالروايات البوليسية وقصص المغامرات، فكونها رائجة يؤشر إلى قدرتها وتأثيرها فى المجتمع كما تؤشر على طبيعة الطبقات المهيمنة وبالتالى يكون البحث فيها من تلك الوجهة مفيداً وثرياً.

وعزا جرامشى أقبال الطبقات المقهورة على قراءة الأعمال البوليسية وقصص التشويق إلى محاولة بحثهم عن نوع من الإثارة يعوضهم عن رتابة حياتهم وعن أبطال مغامرين يعوضونهم عن فشلهم واستسلامهم.

وإذا كان كل عمل أدبى له بعد طبقى فإن كل نقد أدبى له بعد طبقى كذلك، وعليه فإن الطبقات المهمشة يجب ان تمارس نقداً أدبياً منطلقاً من ثقافتهم وقيمهم.

واللافت هنا جرامشى لم يكن يعبأ بالنقد الأدبى إلا فى وظيفته الاجتماعية والثقافية وقد ظهر ذلك جلياً حينما أعد بحثاً فى سجنه عن أعمال دانتى عمد فيه إلى تفكيك مقولات دانتى الأدبية ثم قام بإرساله لأستاذه خارج السجن، فلما وافقه أستاذه وأثنى على بحثه وطلب منه استكماله لم يعبأ جرامشى بذلك، فقد كان حقق هدفه الفعلى وهو تفكيك الثقافة السائدة ومناورتها.

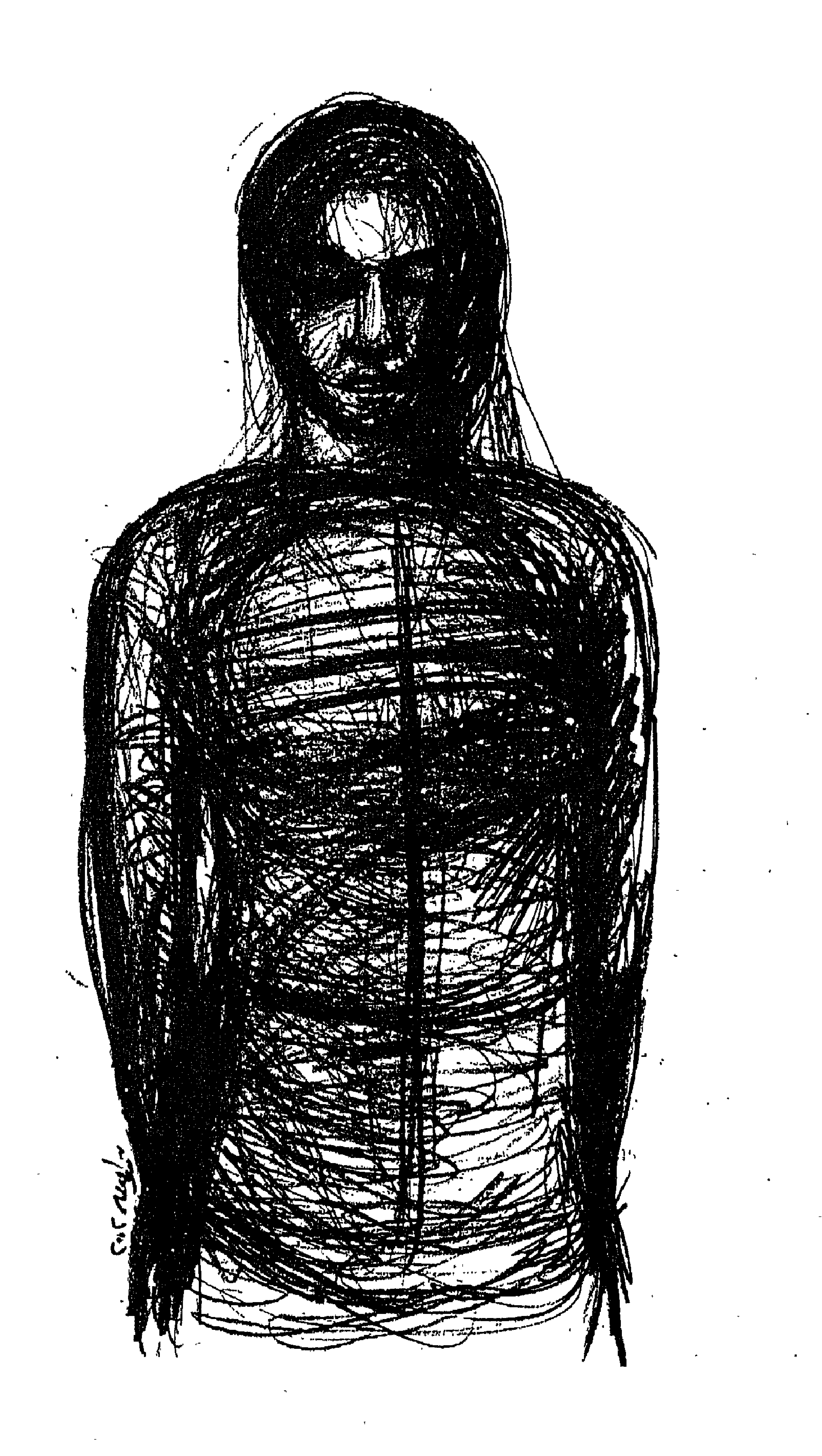
كما حاول جرامشى أن يربط دائماً بين الفن الرفيع أو الفن الذى يحصل على اعتراف ودعم المؤسسة الرسمية والفن الشعبى الذى تتناوله السنة العامة على الرغم من كون الأدب الرفيع دائماً ينأى بنفسه عن الآداب الشعبية، ومثل لذلك بتيمة إيطالية شهيرة هى تيمة العراف الأعمى وربط بينها وبين رؤية الموتى للمستقبل دون الحاضر عند دانتى فى الأنشودة العاشرة.

وإذا ما تحققت دعوة جرامشى للأدباء بغوصهم فى ثقافتهم وجذورهم فإن ذلك يثمر حتماً عما يطلق عليه «الفن المعلم» وهو الفن المنطلق من الشعب والذى يدعم أحلامهم وحقوقهم المشروعة فى التعبير.

إن أبرز ما وصل إليه جرامشى هو مفهومه عن الهيمنة الثقافية وآلياتها وكيفية تحليلها وتفكيكها فى سبيل مقاومتها والتصدى لها.

ميشيل فوكو:(٥)

تمثل حياة فوكو قصة مثيرة وغريبة فى أطوارها المختلفة، فقد نشأ أثناء الاحتلال الألمانى لمدينته الفرنسية، وواصل تعليمه متنقلاً بين عدة مؤسسات أكاديمية عريقة، حاول الانتحار فى فترة الدراسة الجامعية، واهتم إلى جانب نشاطه العلمى بالنشاط السياسى والإنسانى ودعم الحريات، وكانت آراؤه حول الثورة الإيرانية مثيرة



للجدل فقد كتب عدداً من المقالات الداعمة والمتحمسة لهذه الثورة، ويعتقد أنه توفى نتيجة لقيامه بممارسات جنسية شاذة نتج عنها إصابته بمرض الإيدز، والذى لم يكن معروفاً وقت وفاته.

ويلاحظ القارئ لسيرته الذاتية مدى جموحه وتمرده على جميع الأشكال والقوالب الجامدة حتى الاجتماعية والعرفية منها.

الماضى والحاضر

حينما طرح ادوارد سعيد كتابه (العالم والنص والناقد) لفت الانتباه بتقديمه العالم على كل من النص والناقد، وهو فى هذا التقديم يشير إلى أهمية العالم الذى ينطلق منه النص ليخاطبه بطبيعة الحال فى علاقة معقدة تربط الماضى بالحاضر والسياسة بالأدب والنزعات العرقية بالجماليات الأدبية.

لقد طرح إدوارد سعيد فى كتابه ،الثقافة والامبريالية(٥)، تساؤلا حول ما إذا كان الماضى ماضياً فعلاً وأنه انتهى إلى غير رجعة أم أنه لايزال حيا بيننا حتى ولو فى شكل مختلف، ليصل إلى نتيجة مفادها أن الماضى والحاضر متعايشان ويصعب كثيرا الفصل بينهما وإن كان من اليسير تلمس الصراع الدائر بينهما.

فهناك قطاع عريض من البشر فى عالمنا اليوم يؤمنون بأن حقبة الامبراطوريات المنتهية لاتزال مؤثرة بشكل كبير فيما يمكن أن نطلق عليه عصر الامبريالية، يقول سعيد:

(ثمة قطاع عريض من البشر فى ما يسمى الغرب أو العالم الحواضرى، ونظراً لهم فى العالم الثالث أو (العالم) الذى كان مستعمراً، يشتركون فى الشعور بأن عهد الأمبريالية العالمية أو التقليدية - الذى بلغ ذروته فيما أطلق عليه المؤرخ إريك هو بسباوم تسمية شيقة جداً هى ،عصر الامبراطورية، وانتهى تقريبا رسميا مع تفكيك البنيات الامبريالية الكبرى بعد الحرب العالمية الثانية - مايزال بطريقة أو بأخرى يمارس تأثيراً ثقافيا بالغاً فى الوقت الحاضر).

وينتمى سعيد بطبيعة الحال لهذا التيار العريض، غير أن المفهوم السابق يطرح تساؤلا جدياً حول الاختلافات التى طرأت على الدور الذى تلعبه الثقافة بين العصرين والإمبراطورية والإمبريالية، فمن البديعى أن الإمبراطورية تعنى بالأساس حركة جغرافية توسعية، يضيف سعيد لهذا الوصف أنها أيضاً احتوائية، بمعنى أنها تسعى لصهر بنيات الأمم الأخرى وإعادة تركيبها بما يتوافق والمصالح الامبراطورية، ومن ثم فإن الحركة الجغرافية توازيها حركة ثقافية فى المرحلة الامبراطورية، فإذا ما استبدلنا بالمد

الجغرافى المد الامبريالى يبقى السؤال عما طرأ على الثقافة الاحتوائية لتناسب الدور الجديد.

والظاهر أن سعيد يثبت وجود المد الامبريالى فى كل من المرحلتين بل ويجعله مؤسسا لهما بما يعنى أن إهمال الامبريالية الثقافية أو تحجيمها ربما يعنى إنهاء المرحلة ككل، يظهر ذلك فى تعريفاته التالية:

(تعنى الامبريالية - - كما ساستخدم الكلمة هنا - الممارسة والنظرية ووجهات النظر التى يملكها مركز حواضرى مسيطر يحكم بقعة من الأرض قصية أما الاستعمار الذى هو دائماً تقريباً من عقابيل الامبريالية فهو زرع علاقة رسمية أو غير رسمية تتحكم فيها دولة ما بالسيادة السياسية الفعالة لمجتمع سياسى آخر).٦

ومن ثم تبدو العلاقة شديدة التعقيد بين الطرفين، ففى حين أن الإمبرالية هى نتاج لواقع امبراطورى نكتشف فى ذات الوقت أن هذا الواقع الامبراطورى يستمد وجوده واستمراره منها.

وتوجه الامبريالية خطابها على نحو مزدوج، ففى من ناحية تخاطب المستعمر بهدف اقناعه بفوائد ومميزات الخضوع لقوى الامبراطورية أو بهدف اقناعة ان لا جدوى من المقاومة لأنه لابديل للأوضاع السائدة، ومن ناحية أخرى تخاطب المستعمر لتؤكد فيه على تميزه وقدراته وأحقيته فى استغلال موارد الشعوب المستعمرة بوصفها شعوباً أدنى أو أقل منه تحضراً ومن ثم فهى بحاجة دائمة إليه.

دومى وولده:

يظهر ذلك جلياً فى تحليله لمقطع من رواية دومى وولده ليدكتر:

«لقد صنعت الأرض لدومى وولده كي يتاجرا فيها، وصنعت الشمس والقمر من أجل أن يمنحاهما النور، وشكلت الأنهار والبحار كى تطفو عليها سفنهما، ولقد وعدتهما أقواس قزح بطقس لطيف، وهبت الرياح مع مشاريعهما أو ضدها، ودارت النجوم والكواكب فى مدارتهما، كى تضمن سلامة نظام كانا هما المركز منه..(٧).

ليس كل ما يرد فى النصّ يمكن اعتباره رسالة أو خطابا من المؤلف ربما أراد بها العكس، كما أنه يجب إهمال المؤلف.

ويوضح سعيد معلقاً على هذا المقطع انه من الواضح تماماً نرجسية دومى وإنانيته وإن الأهم فى تعليق سعيد ما ذكره عن صناعة «بنى من المشاعر تدعم وتعزز وتحكم وترهف ممارسة الإمبراطورية»(٨) مشيراً إلى أنه من الواضح أن النص سعى إلى تشكيل وعى ما والحق عليه، هذا الوعى الذى يتنامى مع نهاية القرن العشرين ليعبر عن إدراك تام بالفوارق والفواصل بين الثقافات المختلفة، إلا أن هذا الأدراك لا يسمح أبدا

بإمكانية الفصل بين عناصره، فهل يمكن لنا أن نفصل بين عناصر الثقافة الجزائرية الأصيلة وما دخل عليها من أثر الاستعمار الفرنسي أو حتى العكس؟!(٩).
ندرك الفواصل رغم أننا لا يمكننا عزل مكوناتها ص ٨٥ الثقافة الامبريالية بلاغيات الملامة أم خطاب اللوم

هوامش

١- انطونيو جرامشي فيلسوف ومناضل ماركسي إيطالي، ولد في بلدة آليس بجزيرة ساردينيا الإيطالية عام ١٨٩١، وهو الأخ الرابع لسبعة أخوات، ويركز جرامشي في معظم كتاباته على تحليل القضايا السياسية والثقافية كذلك نقض الزعماء السياسيين ورجال السياسة والثقافة، اعتقله النظام الفاشيستي الإيطالي بزعامة موسوليني في نوفمبر عام ١٩٢٦ وأيضا في يونيو ١٩٢٨، وحكموا عليه بالسجن عشرين عاما، وفي أغسطس ١٩٣٥ نقلوه إلى عيادة خاصة بروما بسبب تدهور حالته الصحية، وتوفي في ابريل عام ١٩٣٧ متأثرا بنزيف في المخ، ويعد جرامشي مؤسس مفهوم «الهيمنة على الثقافة كوسيلة للابقاء على الحكم في مجتمع رأسمالي و(كيبيديا).

٢- جرامشي وقضايا المجتمع المدني - ندوة القاهرة - ١٩٩٠ - مركز البحوث العربية، ص ١٩٨

٤ - راجع الفصل الثالث من الرسالة

٥- (١٩٢٦ - ١٩٨٤) فيلسوف فرنسي، يعتبر من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين، تأثر بالبنيويين ، ودرس وحلل تاريخ الجنون في كتابه «تاريخ الجنون، وعالج مواضيع مثل الإجرام والعقوبات والممارسات الاجتماعية في السجون، ابتكر مصطلح اركيولوجية المعرفة. أرخ للجنس أيضا من «حب الغلمان عند اليونان، إلى عصر الحاضر في كتابه «تاريخ النشاط الجنسي» - وكيبيديا .

٦- إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، نت: جمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٨م، ص ٧٨

٧- السابق، ص ٨٠

٨ - السابق، ص ٨٤

٩ - السابق، ص ٨٤

١٠- السابق، ص ٨٨

دراســـــة

الأصوات الشعرية الجديدة

محمد على شمس الدين

«الأصوات الشعرية الجديدة»، لماذا اقتصر تعبيرها على القصيدة، ولم تدخل فى تجارب جديدة كالمسرح الشعرى أو الملحمة القصصية؟ هل استطاعت القصيدة الحديثة (قصيدة النثر على سبيل المثال) أن تؤسس جمهوراً خاصاً بها؟

١ - المقدمة : نذر العاصفة

لعل نازك الملائكة أطلقت أول نظرية مبكرة فى معنى الريادة الشعرية الجديدة، من خلال مقدمتها المهمة لديوان «شظايا ورماد» الصادر بطبعته الأولى فى العام ١٩٤٩، حيث عرضت فيها أسس الشعر الحر وأوزانه ولغته ومفرداته وبنيته. وقد عززت نازك موقفها النظرى فيما بعد، فى كتابها النقدى الرائد «قضايا الشعر المعاصر» (١٩٦٢).

هكذا بدأت نذر العاصفة ، أنها كعرافة لشعر الغد تقول:!

«لن يبقى من الأساليب القديمة شىء، فالأوزان والقوافى والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً».

هذه الفكرة التغيرية الجامحة للشعر العربى القديم، بثتها مجلة شعر اللبنانية فيما بعد فى العام ١٩٥٧، من دون أية إشارة تذكر إلى نازك وأسبقيتها فى نظرية الشعر الحر.. ربما لأن الشاعرة تراجعت فيما بعد عن هذه النظرية، ولعلها كانت أشبه ما تكون، بفارس هيأ

• من أوزاق ندوة مجلة العربى (الإبداع العربى رؤي متجددة)

حصاناً قوياً وجامحاً لينطلق عليه فى السهل، ولكنه آثر ألا يمتطيه لآخر الشوط، فتركه وحيداً ليمتطيه سواه، اما هو فجلس قانعاً خائفاً متوجساً فى ركنه الآمن، وآثر السلامة.

تحركت القصيدة العربية الحرة بعد نازك والسياب والبياتى، مع جماعة مجلة «شعر» وشعراء مجلة «الآداب» بكل أساليبها ولغاتها، على أرض واسعة مفتوحة كثيرة الفسوخ والمطبات، وما تشيده من علامات ونصب إبداعية متباينة، يظهر كأنه قابل للإضافة أو للتغيير الواصل لحدود النسف.

وقد ظهر الصراع الأسلوبى فى القصيدة العربية الحرة والحديثة قريباً مما قاله عبد القاهر الجرجانى حول «الجمع بين رقاب المتنافرات».

إن القصيدة تحاور ذاتها وتحاور غيرها على امتداد الزمان، ومن الطبيعى الحرية وحق التجربة والرفض وحق التجريب، إن من أسباب انفجار أية بنية إيقاعية الملل والرتابة وما يحصل من تغييرات على العالم. فإذا كان الشعر الحر بوجهيه. قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر قد خرجا على البنية الإيقاعية السابقة وعلى الانتظام العام السابق للشعر، فإننا نقول: لم؟ . وصمت القصيدة الجديدة، وقصيدة النثر منها بشكل خاص، بالمارقة والملعونة والفضيحة. وإنها سعى إلى الفتنة ومحض تخريب .. ومع ذلك كتبت ولاتزال تكتب وتنتشر أو تستشرى ولم لا؟

وإذا كانت القصيدة الجديدة شذوذاً عما قبلها (باعتبار القديم والسلف هو القاعدة) فالقصيدة الأجد (بتعبير الدكتور عبد العزيز المقالح) هى خروج عن جديد سبقها وهكذا إلى ما لا نهاية.. هكذا ستنشأ حساسيات جديدة وأساليب شعرية مبتكرة، تتركد قصائد وأجيال وتبقى نار الشعر خالدة.

إن تاريخ العالم على العموم، هو تاريخ الانتظام، وعمل الأجيال المتعاقبة من علماء ومفكرين ومبدعين، هو لكشف الغطاء عن أنساق الانتظام المستورة فى الوجود.. ولكن ثمة وجه آخر لهذه المعادلة لا يقل خطورة عنها، وهو وجه الخلل فى الانتظام وجوده وضرورته وفاعليته.

يقول: صلاح عبد الصبور: «كيف أجن/ كى ألمس نبض الكون المختل؟».

فإذا كان التاريخ الرسمى للعالم هو تاريخ الانتظام فثمة من حلل وكتب التاريخ المضاد ويعبر عنه بالفرنسية بلفظة الكاوس والمفردتان ليستا أدبيتين على كل حال، فمصدرهما علمى فكرى حديث فعالم الفيزياء الحديثة البلجيكى «بريفوجين» يستفيض فى مؤلفه عن عنصر الفوضى والكاوس فى

كتابه «الزمان واللانهاية» بحيث تغدو المفاجأة عنصراً ملحوظاً في أي انتظام. وهو عنصر منتظر وغير منتظر في وقت واحد بشكل يدعو أحياناً للتأمل الساخر من أنه ، على سبيل المثال ، ربما كان لطيران فراشة في الشرق الأوسط تأثير على زلازل تقع في أوروبا أو الولايات المتحدة الأمريكية.

وانتقلت الفرضية للعلوم الإنسانية فصار للفوضى وإلهاء الزمن العرضي دور وحساب. اهتم جان جينيه في الغرب بالمرضى والمهمشين والشواذ، واهتم آخرون بالجانب المرضي من الحياة والإبداع. إن ثمة ما يحاول اليوم علم الطب وعلم الفلك الانتباه له. إن قلباً تنتظم دقاته انتظاماً سليما مطلقا (مائة بالمائة) ليس هو القلب المعافى. لابد في وسط انتظام النبض من نبضة مختلة أو ناقصة . كذلك في الانتظام الفلكي. يوجد بالضرورة هذا الخلل الضروري في الانتظام المطلق ولو حملنا الفكرة إلى حيز الشعر ، لرأينا باستقراء الشعر العربي من الجاهلية إلى اليوم. إن الخروج على الأصول قديم، والقصائد الشاذة والمضطربة الوزن في الجاهلية والإسلام وجد منها الباحثون ١٣ نصاً خارجة على أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي، من بينها ما ورد في لامية لامرئ القيس وبائية لعبيد بن الأبرص مطلعها:

اقفر من أهله ملحوب

فالقطبيات فالذنوب»

رأى ابن رشيق أن القصيدة غير موزونة، وأقرب للخطبة منها للقصيدة - كذلك ميمية للمرقش الأكبر، ولامية لعدي بن زيد العبادي ، وأبيات لأمية بن أبي الصلت، كلها صنف في باب الشاذ والمختل والمضرب. وهي لشعراء فحول لم ينل شواذها من فحولتهم. وقد اعتبر المعري في حديثه عن صنيع حبيب (أبي تمام) في ديوان الحماسة، ثلاثة أوزان شاذة: المضارع والمقتضب والمجتث. كما أن أوزان المولدين وعددها ستة، سميت «عكس البحور» أو «مقلوب البحور» أو «أوزان المولدين» .. وانطوت على شعر جميل. كان أبو العتاهية يقول: «أنا أكبر من العروض» ويعلل ذلك بمحاكاة شعره لأصوات يسمعها.. (يراجع في هذا الباب، كتاب الإبداع الأدبي العربي للدكتور عبد المجيد زراقط، وكتاب «الاعتلالات العروضية في السكون المتحرك لعلوى الهاشمي. اتحاد الكتاب في الإمارات ، العام ١٩٩٢).

فإذا كان الشعر العربي الحديث ، بكل أساليبه وأشكاله ولغاته ، من

قصيدة التفعيلة حتى قصيدة النثر حتى القصيدة المركبة من أنظمة إيقاعية مختلفة، هو مسرح الشذوذ والخروج على القاعدة ، ومجتلى الكسر لها ، فلم لا ؟

القصيدة الجديدة

أجيال وتجارب جديدة

(وقال يا بنى، لا تدخلوا من باب واحد، وادخلوا من أبواب متفرقة) سورة يوسف . الآية ٦٦،

لعل ما يسد الأفق على التجربة الشعرية الجديدة، ويعيق تفتحها، اقتصار الحوار حولها، على النواحى النظرية، وإهمال النصوص الإبداعية المتنوعة لصالح الحجاج الذى يغدو عقيماً بسبب فقدانه مرجعياته فى النصوص . كانت جماعة مجلة «شعر» كأنسى الحاج وأدونيس ويوسف الخال، ما خلا محمد الماغوط، يغلبون الناحية النظرية فى حركتهم التجديدية للقصيدة العربية، على الناحية النصية ، فلا يتركون القصيدة تقدم حجتها الإبداعية المقنعة بمقدار ما يسوغون لها بالنظرية المأخوذة بمعظمها، بخاصة لجهة «قصيدة النثر» من مقلع غربى.. لذلك غالباً ما كان النص يصفع النظرية أو النظرية تصفع النص ويحصل ما يشبه حديث الطرشان بينهما . يستثنى من ذلك محمد الماغوط دون سواه، وعلى امتداد ثلاث مجموعات شعرية له هى «حزن فى ضوء القمر» و«غرفة بملايين الجدران» و«الفرح ليس مهنتى» وهى ما نسميه «الماغوط الأول» حيث المفاجأة والوحشية التعبيرية والإيقاعية. والشعر الطالع من مناطق أولية فطرية تظهر كأنها ما قبل لغوية. من هنا حجية هذه القصائد فى الإقناع على الرغم من أنها لا هى على الوزن ولا على القافية، ومن دون نظرية دافع عنها الماغوط أو تكلم فيها. كانت نصوص الماغوط الأكثر جسدية وإصالة من بين شعراء مجلة «شعر» وكان ضجراً من مثاقفاتهم ولا يصغى إليها، فهو المؤسس الشعرى الفطرى الأول لقصيدة النثر العربية، قدم الشرطى وليس أشعار بودلير ورمبو وآرتو ولوترياموِن وبريتون هى التى دفعت الماغوط لكتابة نصوص كصراخ وحشى فى أروقة طويلة:

«أيتها الجسور المحطمة فى قلبى/ أيتها الوحول الصافية كعيون الأطفال/ كنا ثلاثة نخترق المدينة كالسرطان/ نجلس بين الحقول/ ونسعل أمام البواخر/ لا وطن لنا ولا أجراس. نفتح مجارير الدم/ نحن الشبيبة الساقطة/ والرماح المكسرة» (من قصيدة الرجل الميت، فى عدد «شعر» ربيع ١٩٥٩)

والماغوط أيضا كسر مقولة لا سياسية الشاعر وضرورة أن يكون فردا فردانياً، تبعاً لرأى مكليش الذى وضعته «شعر» فى الصفحة الأولى من العدد الأول من إصدارها.

«... ليس على أولئك الذين يمارسون فن الشعر، فى زمن كزماننا ، كتابة الشعر السياسى أو محاولة حل مشاكل عصرهم بقصائدهم».. فشعر الماغوط الصادر عن بؤرة سياسية واجتماعية بلا ريب، كان باختصار وليد «طفولة بريئة وإرهاب مسن» (كما قالت فيه سنية صالح فى مقدمتها لمجموعة «حزن فى ضوء القمر»).

هكذا كان الماغوط الأول، يترك لنصوصه الجديدة الشعرية، حجية الدفاع عن نفسها ، واعتبارها «قصائد نثر» حقيقية جديدة فى الشعرية العربية، وإجابة نصية عن السؤال الإشكالى: هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟

لكن جماعة مجلة «شعر» كانوا يريدونها حربا شعواء بل فتنة. ما كانوا يريدون استلام سلطة الشعر الجديدة بهدوء بسلام ماغوطى - بل بضوضاء وقرقعة سلاح. وما يشبه المؤامرة والضربات الممنوعة أو الدنكيشوتية. وسرعان ما انجلى الغبار عن حصلية المعركة - فإذا الماغوط المشدود يترهل ، وإذا هو فى مجموعاته الأخيرة ومن بينها «شرق عدن غرب الله» و«البدوى الأحمر» يفقد جوهرة الشعر اللامعة والمصقولة كالرمح، كما كان يمتلكها فى دواوينه الثلاثة الأولى، وجزئياً فى «سياف الزهور» ليتكب كتابه صحفية ثرثارة منزوعة العصب، غارقة فى التفاصيل السياسية اليومية وتفاصيل التفاصيل ولا من ضربة لامعة أو عصب محموم.

لم تمت الأوزان الخليلية، سواء كانت كاملة، أو مجتزأة إلى أساس التفعيلة، بالضربة القاضية، كما كان يقدر بعض غلاة «قصيدة النثر» ومن بينهم «أدونيس» فى إحدى مراحله الأولى. إذ ما لبث هو نفسه ، وعلى امتداد أعمال شعرية كثيرة من بينها «الكتاب» بأجزائه الثلاثة، أن كتب قصائد على الوزن الخليلى كاملا، وعلى أساس التفعيلة ، وكتب أيضا النثر الشعرى المرسل.. وتراجع عما كان يدلى به حول واحدية وحتمية قصيدة النثر، لا من خلال نصوصه الشعرية وحدها، بل من خلال مقالاته وكتاباته النظرية.

وقد قرب الزمن، والتجارب الشعرية المتنوعة بأساليبها وإيقاعاتها، وعلى امتداد ما يزيد على نصف قرن من مغامرة الحداثة الشعرية العربية، ما بين الأساليب وخفت بل خمدت خنزوانة التعصب لهذا النمط أو ذلك من القول الشعرى، فإذا بمحمود درويش ، على سبيل المثال، الذى لم يكتب فى جميع أعماله الشعرية، أى نص سماه «قصيدة نثر» يلقى ثناء إبداعيا بلا تحفظ من اثنين

من شعراء الجيلين الثانى والثالث لقصيدة «النثر» هما عباس بيضون وعبده وازن، لقد أجرى عبده وازن حوارات طويلة مع درويش جمعها فى كتاب ، وكتب لها مقدمة لم تشر فى أى من مفاصلها تصريحا أو تلميحاً، إلى وهن أو عيب فى قصيدة الشاعر ، لكونه وبكامله ، موزوناً.

كذلك ، ومن جهة مقابلة، فإن «قصيدة النثر العربية» وعلى الرغم من أصلها الغربى المنبت ، لم تعد (ما خلا عند حجازى) اليوم ، موضع سؤال حول حقيقتها، وحقها فى الوجود كنمط من أنماط الشعرية العربية المتعددة، لا سيما أنه أصبح لديها تراكم كمى ونوعى من النصوص الشعرية، منحها مشروعية هذا الوجود.

لكن السؤال الذى كان مطروحاً فى تاريخ الشعر، ومازال حتى اليوم، ولا نحسب أنه سينتهى هو السؤال حول النص الشعرى بذاته.. هذا النص أو ذاك، هذه القصيدة أو تلك.. وأحسب أن النقد إذا كان نصياً تطبيقياً، يعنى بتشريح القصيدة، ويضع الأصبع على مفاصل حيويتها أو خمولها، جمالها أو ضعفها، لغتها ، موسيقاها، صورها، بنائها، معانيها، غموضها، نطقها وصمتها.. إلخ فإنه سيقدم حصيلة نقدية يمكن أن تكون مقدمة لأية نظرية يقترحها فى الشعر.

وكما امتدت ظلال لغوية وصورية وبلاغية للموروث الشعرى من امرئ القيس لأحمد شوقى وسعيد عقل وبدوى الجبل، مروراً بالمتنبى، على جيل الريادة الأولى للشعر الحر. فإن ظلالاً أسلوبية لشعراء القصيدة الحرة بكل أشكالها، امتدت من الآباء إلى الأبناء فالأحفاد.

وهكذا الخيط من التواصل، كانت تؤمنه اللغة فى ما هى مجرى للتواصل فى داخل التقطع الشعرى من ناحية، وما لعبه «القناع» كتقنية حداثية وما بعد حداثية من دور فى اعتبار الزمان لوبياً ودائرياً موصولاً بل حائراً لجهة أين يبدأ وأين ينتهى ، وليس زماناً خطياً يتقدم الأمام ، ولا يعود إلى الوراء. للشعراء التفاتات كثيرة من أماكنهم، إلى الوراء، وإلى الأمام، وكل الجهات. إنهم ، كما يقول جلال الدين الرومى «يرغبون دائماً فى أن يعبروا إلى الجهة الثانية من الكلام».

وجدت قصيدة «التفعيلة» بعد الآباء من يطورها وأوجدت لها شعراء مفارقين وذوى أصالة منحتهم حق التفرد. صحيح أن الحديث عن أجيال شعرية للحداثة يستعدى تحفظاً لجهة التعايش والتداخل بين الأجيال. فالفسحة الزمانية تزيد على نصف قرن قليل، وهى تتيح للآباء والأبناء والأحفاد أن يعيشوا فى منزل واحد ، وأن يتفاعلوا نزولاً وصعوداً فى النسب الشعرى، إلا أن ذلك لا

يمنع من الإشارة إلى بعض علامات الخصوصية ، فى النسل الشعرى المتقارب.

يشير عبد المنعم رمضان فى مقال له (عدد ١٧ أيار مايو ٢٠٠٣ من جريدة «الحياة») إلى أن أمل دنقل مجرد مقلد لأحمد عبد المعطى حجازى، وبالتالى لا لزوم له. وبلغة حادة وماكرة يقول: «الفعل الفطن الماكر الذى قام به أمل دنقل هو موته المبكر».. ثم يرتد رمضان على حجازى فيقول : «حماقة حجازى فى التشبث بالحياة». وهى صيغة من الاغتيال الشعرى فيها من الطرافة أكثر مما فيها من الحقيقة.

جاء أمل دنقل بين شاعرين معدودين فى مصر: صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى . ومن اللافت أن يطلع أمل بتجربة خاصة تميزه بين كل من حجازى وعبد الصبور. إن شعره حاد وكابوسى وغرائبى . وهو أيضا شعر جنائزى عمل ذلك «الإلماح البودليرى الذى يصل ما بين الغناء والرغبة» (عباس بيضون، السفير عدد ٣٠ مايو ٢٠٠٣) وينطوى على شطح سريالى وصورية سينمائية وتعبيرية وحشية توازن بين الانتهاك والمخيلة السوداء.

نلاحظ فى شعر دنقل قسوة هائلة كفأس قاطعة . لكنه أيضا ينطوى على رقة مائية كشوكة جميلة. شعره كضريح من بلور وعظام مسننة. وفى شعره مزاج السم (قال الأبنودى: «فى هذا الشاعر شىء من السم»)، ولكن فيه أيضا حكمة السم كالأفعى رمز الطب والدواء.

وفى شعره كما فى سيرته الحياتية فجاجة السرطان الذى مات فيه. (ولد فى العام ١٩٤٠ ومات فى الثامنة من صباح السبت من الحادى والعشرين من أيار مايو ١٩٨٣).

لقداندلع شعر أمل دنقل كسرطان فى جسد الهزيمة العربية. وفى أشعاره شحنة نقدية ويتفجر العذاب والنواح فى خلايا النص، وكأنه يقف عارياً ويعرى البلاد المهزومة . وقد بدأ أمل دنقل يضرب ضرباته المخيفة منذ كتب قصيدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» فى ١٣ يونيو ١٩٦٧، حيث أدخل التاريخ فى قصيدته لا كورود حجرية بل كألغام ومواد حارقة. يقول فى قصيدة «خطاب تاريخى على قبر صلاح الدين» (من ديوان أوراق الغرفة٨):

«أنت تسترخى أخيراً/ فوداعاً يا صلاح الدين/ يا أيها الطبل البدائى الذى تراقص الموتى على إيقاعه المجنون / يا قارب الفلين».

ولم تغلب عليه غنائية اللغة فقد خفف من ذلك بسرديته وحكائيته. واستخدامه تقنية البناء المشهدى والحركة المسرحية والتعارض بين لقطتين أو فكرتين أو زمنين، ليكشف من خلال التناظر، عن نسبية الحقيقة

وسخريتها بل سرياليتها.

وقد لمعت جذوة أمل دنقل الشعرية بسرعة. نقل تجربة التأمل الميتافيزيقي لعبد الصبور من الغيب إلى تراب الأرض والصعيد والشوارع والمقاهي والناس العاديين (كما في ديوان «تعليق على ما حدث» وكان حجازي قد مهد له الطريق من خلال ديوان «مدينة بلا قلب».

وشعره وإن كان هادئاً في شكله وتركيبه ولغته ، إلا أنه في العمق ، صاخب وهو قادر على إخضاع أكبر القضايا للتخفيف التصويري والسردي «الزهور تحمل أسماء قاتليها في بطاقة».. والسرد لديه قادر على تمويت الإيقاعات الصلبة في وصفية نقدية اتهامية.

استخدم أمل دنقل الرموز التاريخية العربية والإسلامية والغربية. ولعله بعد «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» استأثر بل آثر قصائده بهذه التقنية من استخدام الأقنعة التاريخية لتقديم قصيدة معاصرة مشحونة ونقدية. يسأل رجاء النقاش في كتابه «ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء» (دار سعاد الصباح ١٩٩٢): «كيف وصل أمل دنقل إلى هذا الشكل الفني المتميز؟ ويجيب بأنه أخذ هذا الأسلوب من قسطنطين كفافي. شاعر الإسكندرية الذي يرجع أنه تعرف على طريقته خلال فترة من إقامته في الإسكندرية امتدت ما بين ١٩٦٢ و١٩٦٦ .

وقد انقطع فيها أمل دنقل عن كتابة الشعر وعكف على القراءة. يقول رجاء النقاش «لقد قرأ أمل دنقل شعر «كفافي» ووجد نفسه فيه وتحمس لطريقته الفنية واستخدمها استخداما دقيقا بعد ذلك في قصائده الرئيسية» (ص:٢٤١) ومهما يكن من أمر، فإن رموز دنقل وأقنعته بأكثرها عربية إسلامية، في حين أن رموز كفافي يونانية رومانية قديمة ، وثمة فارق آخر في الشخصية فشخصية دنقل صعيدية جارحة استفزازية أما «كفافي» فصوفي هادئ.

من اللافت أيضاً أن يشد محمود درويش بالتجربة اللغوية في دواوينه الأخيرة «لماذا تركت الحصان وحيداً» و«كزهر اللوز أو ابعد» و«جدارية» وبالتوليد والتدوير الإيقاعي إلى حدود قوية فيبتكر القوافي في القوافي ، والإيقاعات في الإيقاعات» ويكتب القصيدة كلعبة لغوية وشكلية بارعة.. ويصهر جميع المعاني الظاهرة والخفية ، الواضحة والغامضة والمتهاترة أو المتضادة في بنية إيقاعية متميزة» يتحول فيها الشعر إلى نقر إيقاعي في اللغة.

يقول في «الجدارية»:

«واسمى/ إذا اخطأت لفظ اسمى/ بخمسة أحرف أفقية التكوين لى/ ميم المتيم والميتم والمتمم ما مضى/ حاء الحقيقة والحبيبة حيرتان وحسرتان/ ميم المغامر والمعد المستعد لموته/ الموعود منفياً مريض المشتهى/ واو الوداع الوردة الوسطى/ ولاء للولادة أينما وجدت/ ووعد الوالدين/ دال الدليل الدرب دمعة دارة درست ودورى يدللنى ويدمينى / وهذا الاسم لى:

محمود = م... حـ..مـ... و.. د

أما أنا وقد امتلأت بكل أسباب الرحيل فلست لى

أنا لست لى

أنا لست لى».

حسن عبدالله، أحد شعراء الجنوب اللبنانى، برز فى السبعينيات من القرن الفائت. وهو شاعر مقل ، أصدر حتى اليوم ثلاث مجموعات شعرية هى على التوالى: «الدردارة» و«أذكر أننى أحببت» وأخيراً «راعى الضباب» ويفصل بينها وبين الثانية ثمانية عشر عاماً من الصمت. حسن عبد الله علامة فارقة وشديدة الخصوصية فى الشعر العربى الحديث والمعاصر. «فالدردارة» وهى اسم نبع فى سهل الخيام من الجنوب اللبنانى حيث مسقط رأس الشاعر، نشيد طفولى وسحرى عذب للعناصر والمياه وأشياء الطفولة، تفيض منه الطرافة، ويرتاح كفخاخ الصيف للعصافير «الماء يأتى حاملاً خشباً وزيتوناً ويمضى راكبا سرفيس بيروت الخيام/ يا أيها الماء الهدية أيها الماء التحية أيها الماء السلام/ سلم على.. سلم على.. وعلى التى فى القبر وارو القبر..» (الدردارة).

وهو شاعر رعوية سحرية بامتياز : «طائر فى الجو/ لكن طابة فى الجو/ لكن جدتى فى الجو / هذا الشىء لى/ وأنا الذى سمته العالى .. » (الدردارة).

كما أنه يقدم التأمل البكر والمفارقة العميقة بالقليل من الأسطر: حفروا فى الأرض/ وجدوا ملكاً يقطر من خنجره الدم/ حفروا فى الأرض/ وجدوا امرأة تزنى/ حفروا فى الأرض/ وجدوا رجلا يحفر فى الأرض» (من قصيدة صيدا فى ديوان أذكر أننى أحببت) .. ونحس بكارة الفكرة والصورة لديه وطرفتها أيضا. فلا تذكرنا بأحد من أسلافه الشعراء يقول فى قصيدة قيس من مجموعته «أذكر أننى أحببت» : «... وما بين فخذى وفخذى غراب وليلى طلل»..

ويقول: «يا بقرة نحبها كأمهاتنا» ويدير حسن عبد الله القصيدة بعفوية مدرية ، والإيقاع الذى يحمل عليه قصائده ، إيقاع لطيف

ملتصق بها التصاق اللون بأوراق الشجر، والزهرة يقول: «كان مرج الخيام/ كان بين الخيام وزيتونها/ وصباحات أصيافها الباردة/ وكنا معاً فى سكينة ذلك الزمان/ نحن والنبت والطير والحيوان/ أمة واحدة».

نستطيع ايضا ان نذكر ، ممن تميزوا بأصواتهم الشعرية، بعد الرواد ، الشاعر اللبنانى جوزيف حرب الذى يكاد يلحق بالرواد، والشاعر اللبنانى إلياس لحود صاحب الطرافة المبتكرة، والشاعر السورى عبد القادر الحصنى، وهو فى مجموعته «كأنى أرى» من منظورات اتحاد الكتاب العربى ٢٠٠٦) يضرب على وتر صوفى عميق وصاف كعيون الماء فى الجبال (دعانى إلى نفسه بالذى يستطيع من النحل والورد/ أهرق جرة خمر بروحى/ وسرح غزلانه فى سفوحى/ ونادى على بأوصافه فى المرايا/ فكان كأن سواه ينادى سوايا/ وقال اقل وأكثر/ ولكننى لم اكن اتذكر/.. نصف الحقيقة انى رأيت / ونصف الحقيقة أنى نسيت» (من قصيدة ماء كوثر).

نذكر الشاعر السعودى على بافقيه فى مجموعته الوحيدة والفريدة «جلال الأشجار» (عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٣) وهى مجموعة شعرية ذات صفاء بلورى خاص «أصفو وأصفو فيصعب وصفى».. «منهمر/ إنه الماء غطى الأصابع/ هيا أسرعى روضى الماء/ .. ومدى يديك إلى أولاد الينابيع »/ وقد كشف علوى الهاشمى فى دراسة مطولة لهذا الديوان، ضمنها كتابه «فلسفة الإيقاع فى الشعر العربى» عن العتبات النصية للقصائد وهى الأم ، الماء - المخيل - وقام بتحليل البنى الإيقاعية التى اتسمت بتنوع الأشكال الموسيقية: من شكل بيتى وشكل تفعيلى وشكل نثرى. وذلك فى فصل سماه «جامع الإيقاع» كما أشار إلى الاعتلالات العروضية التى شكلت جزءاً من البنية الشعرية الحرة لبعض القصائد ، وإلى التدوير الذ ى يأكل القواقى.

لقد ظهرت هذه الأسماء وسواها بعد الرواد وهى مذكورة هنا على سبيل المثال لا الحصر وتبين أن البنية الإيقاعية المؤسسة على الوزن والتفعيلة، هى بنية متطورة وتتمتع بقابلية الخصب والتوليد . وأن الاختناق فى الشاعر وليس فى البنية .. نستطيع أن نضيف إلى من ذكرنا، كلاً من عبد المنعم رمضان من مصر، والمنصف الوهايبى ويوسف روقة من تونس، ومحمد بن طلحة من المغرب ، ويوسف أبو لوز فى فلسطين ، ويوسف عبد العزيز من الأرض، والياس لحود وجودت فهر الدين وشوقى بزيع من لبنان.. وسليم بركات من سورية ولا ننس نزيه ابو عفش وآخرين كثيراً ممن شكلوا مروحة الورقة، وربما التأسيس الثانى

للقصيدة العربية الجديدة بعد جيل الرواد.

فى الجهة الثانية من التجارب الشعرية الجديدة، وبفسحة أوسع من حرية التجريب ، بسبب التحلل من الوزن والقافية . نجد بعد محمد الماغوط وأنسى الحاج وشوقى أبى شقرا ، حساسيات شعرية كثيرة ، مفارقة لحساسيات الآباء مخففة ، مهمشة ، طريفة أو ساخرة ، يومية وبلا ادعاءات نبوية ، بشرية وأكثر يومية، قصائد منزل ومقهى وشارع ومكتب ، يدوية أكثر مما هى ذهنية ، نثرية إخبارية أكثر مما هى غنائية او بلاغية، وأكثر مما هى أخلاقية أو تبشيرية..

وفى بعض الأصوات الأخيرة، مثل سوزان عليوان، نعثر على بصمات الإنترنت وظلال الأرقام والإشارات، وفى نصوص عماد ابو صالح، على روح متصلكة ومشردة، ومتفردة ايضا «خراف راقدة تلمس ضوء القمر المخنوق/.. نسوة جالسات على العتبات/ ينظرن بفرح/ للجلاليب المشنوقة على المسامير/ ويتخيلن الأزواج داخلها» (من قصيدة «ليلة الدلتا» من مجموعة «كلب ينبح ليقتل الوقت» - طبعة خاصة ومحددة، القاهرة ١٩٩٦) . وقصائد هذا الشاعر تفيض بألم لا يوصف ، كاسر، عبثى وفائض عن احتمال القلب البشرى، إصداراته على العموم خاصة ومحدودة وهى: عجوز تؤله الضحكات ، جمال كافر، مهندس العالم، قبور واسعة ، أنا خائف ، كلب ينبح ليقتل الوقت.

لقد ازهرت شجرة «بلوتولاند» التى غرسها لويس عوض فى مصر، وأعطت أكلها الحر والمتنوع، فى ما سماه أدوار الخراط، «إلى الحساسيات الجديدة» على أيدى محمد صالح فى «صيد الفراشات» حيث تنز جروح داخلية ببطء ولغة هادئة مرسلة لصورة مفارقة.. وإيمان مرسال وفاطمة قنديل وفاطمة ناعوت وآخرين ممن شكلت مجلة «إضاءة ٧٧» وكان لحلمى سالم دور أساسى فيها ، وعبد المنعم رمضان المتدفق المتنوع اللاعب الأمهر بعد جيل الرواد..

شكلت حاضنة اختبارية للنصوص الشعرية الحرة.

فى العراق شكلت المنافى من بيروت إلى لندن وباريس وستوكهلم هذه الرقعة الاختبارية، بعدما انفرط عقد تلك البلاد بالعنف والاجتياحات ، فأزهرت تجربة سركون بولص فى نيويورك.

وفاضل العزاوى تابع تفريغ القصيدة وكرها كشريط تسجيلى من صور وإيقاعات فى السويد ، وسعدى يوسف فى لندن.. وهكذا تشظى القلب العراقى فى العالم كما تتشظى أوراق الوردة المتناثرة فى الرياح .

يطرح علينا سركون بولص في دواوينه على العموم ، بخاصة في ديوان «الوصول إلى مدينة أين» ولو كنت في مركب نوح» و«إرشا .. في الطريق إلى الجمرة .. دات» سؤالا حول الشعر بشكل قشعريرة.

وهو تجريبي لآخر الشوط في التجربة ، استخدم الرسوم والأرقام والخطوط والدوائر وقطع الكلمات في الجملة، من أجل العبور للجهة الثانية من الكلام، إنه يكتب الكتابة اللايقينية للشعر حيث يندرج المعنى ويكاد يضيع في فوضاها وإشاراتها «المعنى دائماً يدخن صابراً».. كما يقول . ونلاحظ مناطق اشتباك واسعة في نصوصه بين الكلبية والقداسة «قصيدة حانة الكلب» بصمات من آلية أمريكية تظهر في التقطيع والرصد العددي باستعمال الأرقام والصورية الهندسية البصرية والجمود الآلي بل القسوة «قصيدة اللكمة» حيث لا جفن عاطفيا للشعر. في قصائده ما نسميه «سرد السرد» والشعر ضد الشعر» وبرمجة كتابية للنص، ما يقربه من المعادلات الكيمائية والرياضية.

إلى جانب ذلك، نبش في الأسطورة والميثولوجيا وما يشبه أحياناً اللغة التوراتية أو الإحالة إلى رقم «أور» وأساطيرها أو مناخ عرفاني مشرقي «قصيدة شرقا حتى الموت» وإيماءات من سعدي الشيرازي» بين القصبات المحطمة طائر أحمر يجري أو يحلق نحو نقطة مجهولة» (قصيدة «مشهد باتجاه واحد»).

في لبنان، بعد الماغوط وأنسى الحاج وشوقي أبي شقرا ، يبرز عباس بيضون إن شوقي أبي شقرا في دواوينه» بخاصة منها «حيرتي تفاحة جالسة على الطاولة» وتتساقط الثمار والطيور وليس الورقة» و«نوتي مزدهر القوام» يلعثم المعاني ويعبث بعقل اللغة» يكتب نصوصاً راكضة متوكئة على «الواو» كحرف استطراد لا كحرف عطف» في كلماته وجمله المرسلة دهشة وطفولة وتعازيم سحر ريفي لبناني جبلي. لطف وعفوية وطرافة كتابة وصور تتساحب وكأنها شريط لوالت ديزني . نصه مجاني مع عبث وسحر «نماذج انهار الطويل الأذنين/ غير كسلان وغير حمار» (من تتساقط الثمار والطيور وليس الورقة) وكتابته ما قبل بلاغية وحتى ما قبل لغوية. تتناسل الكلمات من أطراف أصابعها تناسلاً مرحاً ولا مقاصد ولا أهداف ضخمة لها. شعر يعزل نفسه عن التراث العربي ويعتصم بإرث مجلى رعوي ريفي لبناني سحري من خلال سرحان لغة بدائية ومخيلة «تعبث بالعبث».. وربما عثرنا على إشارات بعيدة لأمين نخلة (في المفكرة الريفية حيث القثاء ينبطح حانقا في أرض الدكان) ومارون عبود. ولا يبتعد أي شقرا في «نوتي

مزدهر القوام، عن الدادائية والطفلية العابرة للبلاغة، كلماته طيارة مرحة ،قصيدة عبدك لبيك،: «.. وصفر أنت نخيلك ومنقار/ فضاء وضحية وفى السلة رغيف/ ورجاء وليمونة للسلام عليك والسلام عليكم».. ،تأتيك السمكة تقودها الحورية بالرسن، وشعره يثير فينا الضحك الخفيف والبهجة والمسرة من حيث لا بلاغة ،فى مهرجان الغولف/ نرفع الطابة البيضاء/ ولا نعاملها بالعصا/ لأنها حبلى/ وتلد نملة أو جندياً أو عشبة».

يأتى عباس بيضون للشعر من مكان آخر . شعره فى مجموعة «الجسد بلا معلم» (دار الآداب ٢٠٠٣) يقذفنا فى ما يشبه الدوار من الأسئلة وذلك من خلال مراوغة المعنى فى النص. وحين يشعرك بالقبض عليه ، تحس معه بأنه يقص الماء بالمقص أو الهواء بالشفرة. وصيغة النفى عليه غالية على الإثبات ويليله الاحتمال «قد...».

وشعره شعر معانٍ قلقة زاحلة وأدوات ولغة مرتابة تحس كأن شعره طالع من موقع مرتاب بين الثقافة والارتجال . إنه مدين بذلك بشكل أو بآخر لرينيه شار صاحب «المطرقة بلا معلم» ويتقاطع الشاعران لجهة أن كلاً منهما يفترض احترام «الفكرة» يقول شار إن المعنى فى الشعر مسألة أخلاقية . وكأن هذا الشعر يمت بصلة لأصل فلسفى للشعر كما هو الغالب على الشعر الألمانى من غوته وشيلر إلى نوفاليس وهلدرلن، ومن هيدغر إلى نيتشه.ت.س. إليوت البريطانى الأمريكى يظهر من هذا القبيل . ولكن السؤال تجاه شعر بيضون : هل هى الأفكار أم شبهة الأفكار؟

يقول بسخرية ما فى قصيدة «عاريات صالة الشتاء»:

«... ذلك أشبه بتقشير معنى/ لكن دم الكلمات فينا وعذابها ولا يسعنا كلنا نزعنا قلباً للبصلة/ أن نجد فى النهاية جذراً للشقاء» كتابة بيضون صلبة ومنقبضة على ذاتها وملفعة كوجه الطوارقى.

وغزلة مرضى «أسمع غرغرة بلعومك ووجع أسنانك ولا أغفو» (من قصيدة سمينى أيتها الجميلة)، وهو فى مجموعته الشعرية المسماة «نقد الألم» قاس يصبر أو يحنط المشهد . كذلك فى مجموعة «مدافن زجاجية» .. أحياناً يكتب فضلات كلام مثل أنتونان آرتو، ذلك أن «الحقيقة أيضاً، كما يقول فى قصيدة «أكذوبة بيضاء». «دم».

وكما كتب كتاباً فى «نقد الألم» كتب كتاباً فى نقد الموت ، من خلال ديوانه «شجرة تشبه حطاباً» (دار الآداب ٢٠٠٥).. وتنطوى على نص سردى جنائزى طويل عن انتحار «زاد» ابن اخت الشاعر، مستعيرا لذلك «السيكلوب» الحيوان الخرافى بعين واحدة فى وسط الرأس «زاد» الضخم الجثة المولع

بالموسيقى، ذو اليد الكبيرة الشعراء والشفتين المتضخمتين، لم يفعل حين أطلق الرصاص على صدغه، سوى ضربة فراغ بين نوتتين موسيقيتين فى البيانو».

ويظهر سرده التصويرى عن الانتحار برسم التصوير السينمائى.. كما يكتب كتابه طلسمية كتصاوير على ناووس فرعونى فى قصيدة «أخنونخ أو ميتافيزيق الثعلب».

التجربة اللبنانية على العموم، متنوعة وغنية فى قصيدة النثر.

فبول شاوول ، فى مجمل دواوينه الشعرية، من «بوصلة الدم» إلى «وجه يقع ولا يصلب» إلى «كشهر طويل من العشق» إلى «نرسيس» يظهر شاعر لغة منحوته ومتلصصة ، هى فى اللغة ذات نحت وابتكار مثل «اجتمار الأصابع» و«إدماع» و«أملست» و«أكاثرك» و«أملاس النعناع» يعدى اللازم، ويلزم المتعدى ويعمل على الالحاح فى الحروف والحشد فى الأفعال عمله على الاقتصاد والاتجاه نحو المحو، وفى المعنى له دورانات فى الحيرة ووقوع بلا وصول وكأنه يكتب نص الدم أو التلاشى.

عقل العويط فى ديوان «سراح القتيل» (دار النهار للنشر ٢٠٠١) ، مشفوعاً بآخر دواوينه «إنجيل شخصى» (دار النهار والدار العربية للعلوم، ناشرون ٢٠٠٨) وهو التاسع له، يكتب بتقنية الانبثاق الشعرى، والتشكيلات الحرة ، ضرب أجنحة بلا نهاية.. مفتوح على هاوية ، ونزيف شعرى وتحشيد لغوى فهو يستعمل فى قصيدة «شمس الزيارة» من «سراح القتيل» خمسة وخمسين فعل امر فى واحد وسبعين سطراً: «لين دلك مرن غمس جمر ريح شعل سعر اعجن زين الدغ ناوش هدئ عذب أرهق مسد.. إلخ» لشعره قاع دينية مسيحية وصيغة إنجيلية توراتية ، لكنه صاحب لاهوت وثنى إذا صحت العبارة، يمزج الشك باليقين يقول مخاطباً المسيح «يا ربى ويا جهلى/ من انت يا قتيلى».

يظهر عبده وازن فى خط كتاباته الشعرية ، طهرانياً، وكأنه يطلع من أصل ميتافيزيقى مسيحى وأبيض الشعر، ولكنه فى «حديقة الحواس» وفى الطهرانية نفسها ، يضرب على وتر جسدى بل إيرورتيكى مفاجئ . وهو فى «سراج الفتنة» (عن دار النهار ٢٠٠٠) يكتب حالة بيضاء بل زهرية . وأحسب أنه فى شعره ، أقرب إلى جبران ونبويته، منه إلى أنسى الحاج وتدميريته، ليس عبده وازن سوداوياً ولا عدمياً فى جوهره الشعرى. هذا الجوهر الذى ترى عليه لمسات هادئة من صوفية ما. لعل الشاعر اخذها من نبع دينى أو ثقافة مشرقية . فقد حقق ديوان «الحلاج» وكتب له مقدمة وافية وتشرب شيئاً من اسراره.

يكتب عبده وازن فى ديوان «حياة معطلة - دار النهضة العربية ٢٠٠٧»

كما لو أن الحياة شريط حلم بل الحياة شريط موت بل الحلم نور والنور موت. يكتب ضدية متهاترة «الملاك والذئب هما أنا/ أنا الذى هو الملاك/ الذى هو الذئب» وقصائده قصائد حزن كثيف وكآبة رقيقة. يقول فى مرثية لعصام محفوظ: «النار التى فى قلبك/ تكفى لإشعال الماء» وتراه أحياناً يضلع فى كتابة مضنية ويسأل سؤالا ميتافيزيقياً عن الألم. سرياليته لطيفة صورية طائرة وصيغته صيغة المتاهة وهى صيغة غنائية، رجل يحكى عن فتاة تحكى عن رجل يحكى عن فتاة..» (من قصيدة رجل وفتاة).

وعبده وازن يقف على الطريق المقابل من وديع سعادة الذى يكتب «نص الغياب» (ديوان عن دار المسار ١٩٩٨) يمتدح العماء المطلق وجمال العدم: «يا طالعة من فمى/ إنك تقتلينني»..» فى البدء كان الصمت ولم تكن الكلمة» «اللغة إرث جثث رميمة».. وهو «ككشاش فاشل لأرواح الكلمات» على ما يقول فى «نص الغياب» يضلع فى ذبح الكلمة ومن ثم فى ذبح الوجود بعصب كفكاوى مشدود وكتابة وديع سعادة جزء من كتابة سوداء وهو صاحب عدمية جارحة.. وهى كتابة نقدية فى عمقها الشعرى والوجودى (ينظر كتابه «غبار» - دار المسار ٢٠٠١).

يكتب الشاعر اللبنانى بسام حجاز نصه الشعرى بزهد لغوى لا يضاهى هو صاحب نص أقلوى ولكنه مشحون والعبارة لديه تكاد تنفجر بحمومتها..

وغالباً ما تأخذ الصيغة لديه» صيغة النفى: لست ، ليس لا .. وإنه النفى من أجل الإثبات ، والزهد الغنى وكأنه يستعير قول صلاح عبد الصبور فى «بشر الحافى»: «دنيا لا يملكها من يملكها/ أغنى من فيها سادتها الفقراء» يقول : «لا أحبك حباً لا يضاهى/ فقط أضع يدى على جبينك لأعرف ما الذى مازال حياً (ديوان بضعة أشياء دار الجمل المانيا ١٩٩٧). حتى لكأنه لا يكتب الكتابة بل خدوش الكتابة.

يقترب من هذه الكتابة باعتبارها شكلا من أشكال تبادل للصمت ، شاعر سورى لم أجد له سوى مجموعة شعرية واحدة صدرت بإصدار خاص العام ٢٠٠٧ وبنسخ محدودة هى «نحن لا نتبادل الكلام» والشاعر هوحسين عجيب . نصوص هذا الشاعر متشردة وخائفة وتنبض بألم مكتوم «الأسوا قد مضى/ لكن مضى معه الأجمل أيضا/ كانت الحكاية تصلح لكل شىء سوى أن تعاد مرة أخرى «... وضع فوهة البندقية على أكثر الأماكن قرباً إلى النفس»(ص٨٤).

يندرج فى شجرة الكتابة الأقلوية، صالح دياب فى مجموعة «صيف يونانى» (دار ميريت، القاهرة ٢٠٠٦)، على غرار ما هو المسرح الفقير



يقول: «البيتين عشبتين». والفكرة الواحدة لديه تكفى لنص بل تفيض عليه، ونصوصه نتف شعرية غير صادرة عن الذاكرة بمقدار ما هى فيض حياة يومية وحوادث نفسية وجسدية.

اللبنانية صباح زوين أيضا تكتب كتابة خرساء إنها فى مجموعتها «لأنى وكأنى ولست» (مؤسسة الانتشار العربى، بيروت ٢٠٠٢) تكتب بلهاث خافت سقيم بل مائل إلى الموت. وهى قليلة الأدوات ليست فضيحة ولا مريحة، عبارتها مثلمة ، مثل زغب عصافير خائفة بل كغبار على ورقة، فى الجهة المقابلة شاعرتان لبنانيتان يفيض جسدى أنثوى وكينونة أنثوية للنص. وهما جمانة حداد وعناية جابر.

جمانة حداد تكتب فى عودة ليليت (دار النهار للنشر ٢٠٠٤) كتابة شعرية رحمية، وتستعيد الأصل الأنثوى للعالم، من خلال لغة متدفقة وخصبة ومناورة أيضا، وهى فى «مرايا العابرات فى المنام» (عن دار النهار والدار العربية للعلوم ناشرون ٢٠٠٨) تضرب ضربات عنيفة فى الحب والموت والجنس فى ما هو لصيق الموت، إذ لا شىء اقسى وأرهف من كتابة جمانة حداد كالشفرة لامعة وقاطعة ولعلها ملاك وكل ملاك رهيب كما يقول ريلكه .. «ساندريلا/ صغيرة وتصارعين النيران/ هشة وتسلخين جلد الأفاعى/ ضعيفة وتمتصين دماء الوحوش». لعناية جابر فى «ساتان أبيض». (دار الريس ٢٠٠٢) و«جميع أسبابنا» (دار الريس ٢٠٠٦) ، متعة النص الأنثوى وهى متعة غامضة ولكنها تحصل كوصال ، فالشعر بالنسبة لها وصال بالمعنى الكلى والجسدى. وتفيض جملها بالرغبة الأنثوية: «آمل أن أفوز بركبتيك» . تكتب الجمل الدائخة بالرغبة والألم «إنه جسدك نوع من وجع الفجر» .. «أحب يديك وأعرف ملاكاً مات بسبب عروقها النافرة».

يكتب اسكندر حبش فى ديوان «فى تلك المدن كتابة مائية شفافة ولكنها أيضا كتابة خسارات وإيماءات وداع ، وتبديد لجغرافيا الأشياء، بلا تفجع ، بصوت خافت وكأن يستعيد ما أشار إليه درويش حيث قال: «ماذا سأفعل من دون منفى؟».

لم يجد اسكندر حبش سوى أن «يحرس هيكل الذئب» كل شىء طمس وغرق فى الماء كهياكل فى نهر يمسك بعضها من الخوف بعضا.

فى ديوان «الذين غادروا» (دار النهضة ٢٠٠٨) ترجيع وإنشاد «المراكب بعيدة عن مناوراتها» ويظهر أن الألم فعل فعله فى الجسد القلق لكلمات الشاعر.

يظهر فى قصيدة النثر اللبنانية تنوع وأنساق كثيرة. يوسف بزى الذى كتب «المرقط» (عن دار الريس ١٩٨٩) و«رغبات قوية كأسناننا» (دار

الجديد ١٩٩٣) وبلا مغفرة (دار الريس ٢٠٠٤) صاحب نص قاس وكأنه مكتوب بالمشرط..

«بلطة الثأر تتدلى الآن كسمكة ميتة للتو بيد المحارب الذى غنمها واقفاً على الحاجز / مع كلاب غير مرئية تنظر من الأعلى». تنبثق فجأة من نصع السردى الوصفى «سكاكين تتبادل الطعنات» وهو صاحب نص مرقط نازل للتو من حرب اهلية. عنده الكلمة بمتناول اليد، يباشر الكتابة كمباشرة الطعام والشراب والجنس والفعل. تأخذه كثرة التفاصيل والمشاهد المتناثرة والتشظى بلا هم توحيدى أو جمالى وبلا بلاغيات نبيلة أو مبتهجة أحياناً يأخذه هم خفيف من فلسفة (العودة للبدائية مثلا): «ها نحن ننقر كدجاجات ضخمة/ خيراً قليلاً تبذله السماء».. (من بلا مغفرة قصيدة حفلة شواء).

على خلاف ذلك ، يلوح الشاعر السورى بندر عبد الحميد، شاعر انسحاب إلى أرض الرعاة الخرافيين الذى يعيشون «بانسجام تام مع النسر والأفعى» كما يقول فى ديوانه «حوار من طرف واحد» (دار المدى) . وقصيدته قصيدة ضديات بين تطور كوكبى سيئ للحضارة - ورغبة فى العودة للأصل البرىء للأشياء والحياة (دادا) شعره قريب من سرج بى الفرنسى وغنسبرغ يتكلم عن «عين النملة الذكية» و«عين الكلب نابح القمر» و«عين التمساح فى الماء الراكد» و«عين الذباب النحاسية للمرأة» ويحن للقرد العارى» (آدم) كما يسميه.

يسعى بندر عبد الحميد لاسترجاع ابن الموسيقى المجنون «العصفور» فى الطرف المقابل ، يقف الشاعر السورى «نورى الجراح» شاعراً درامى الحس والمعنى. إنه فى «حدائق هملت» (المؤسسة العربية ٢٢٠٢) ، يدس المناخ التدميرى فى بياض الرومانسية يقول «كسر يدك فى المعصم» .. «بيضاء قصيدتى كيدى/ محترقة وبيضاء».. وقصائده كاللهاث، لهاث النزع «السم فى المطر» يقول: «لأننى مجوف وسهل الاصطياد/ لم يبث من السلم على السلم/ غير زلة القدم» ويرى أن «الشاعر يولد انتحاريا ويولد منتحرا» (موقع جهة الشعر على الإنترنت).

ثمة ورثة يظهرون فى زمن غير شعرى، فمن بعد درويش والقاسم وزياد ودحبور والمتوكل طه فى فلسطين، يأتى زكريا محمد ليكتب: «عبأنا مصائرنا فى أكياس ورميناها فى الشاحنات» ويقول فى «ضربة شمس» (المؤسسة العربية ٢٠٠٢): «بكاؤنا يخصنا».

كثيرون ممن يطبعون دواوينهم على حسابهم بنسخ محدودة،

ويوزعونها باليد على أصدقائهم، أو ينشرون نصوصهم من خلال مواقع على الإنترنت، يقدمون حساسيات شعرية، مؤلمة ونفاذة وخاصة، وهذه الصعلكة فى أزمنة المدن، عرف ما يشبهها فى أزمنة الصحراء، يقول مازن معروف، وهو شاعر فلسطينى شاب يعيش فى مخيم عين الحلوة قرب صيدا، فى ديوان له بعنوان: «الكاميرا لا تلتقط العصافير» (دار الأنوار ٢٠٠٤): «.. والعصافير أيضاً تتغوط/ والمطر أيضاً يتسبب بفيضانات الصرف الصحى/ وأنت وأنا عكروتان تحت شجرة مليئة بالغبار والحشرات/.. والعشب أيضا صديقتى تتبول عليه والكلاب والمثقفون / لكننى أحبه تماماً كما أحب صدرك وسندويشات اللبنة...» (من قصيدة غرنيكا) إنها كتابة فجة ولكنها أولية وحقيقية.

يقول: «امتطى رأسى كمن يمتطى بغلاً. وله نصوص قصيرة مكتوبة بتقنية قصصية سردية هى تقنية السنارة فى متابعة السمكة واصطيادها. ومن حيث التنسيب تصلح قصيدة نثر وقصة قصيرة «الرصاصة» : «رصاصة طائشة/ بعد أن عبرت غرفة الجلوس / فالمكتبة/ فممر البيت/ فالصورة التى تجمعنا فى رحلة نهر الكلب/ فالغسالة الأتوماتيكية/ وأمى المرهقة/ الرصاصة احنت قليلاً مسارها/ بفعل الجاذبية/ واستقرت بأسفل رأى فى الخلف».

غالباً ما يرتفع السؤال: إنه زمن غير شعرى، القصيدة ميتة والشعراء متسكعون على هوامش المدن والساحات ، ويرتفع السؤال لمن؟ وكيف؟ ولماذا؟ والحال أن الشعر اليوم، وابتداء من أزمنة الحداثة ، يمر بحالات اختناق.

ليس الشعر العربى وحده، ولكن الشعر فى العالم .. وهو حين شكك بالموروث ، وبالجمهور واقترح بدائل عن ذلك هى الذات والمونولوج الداخلى والتجريب اللغوى، واشتط فى هجاء السياسة والبلاغة، وفى هجاء العقل ومديح الجنون ، وفى هجاء الواقع ومديح اللاواقع والشطح ، صنع لنفسه بنفسه أسباباً كثيرة للطلاق مع أشياء كثيرة من الجوار البشرى، حجر نفسه فى حجرة ، وأخذ يسأل اين هو الهواء؟ ولم يغفر له الجمهور ذلك، فبادله بالمثل عزلة بعزلة وإهمالاً باستعلاء. والحال أن الشعر اليوم، ليس فى طلاق مع الجمهور وحده، بل فى طلاق مع المسرح، فمن بعد تجربة صلاح عبد الصبور فى «مأساة الحلاج» حيث الحركة المسرحية والأشخاص المسرحيون والسرد والحبكة والحكاية..

لم تقتلها ذاتية الشعر ولغويته وانغلاقه ، بل تفتح الشعر فى المسرح واندرج فيه، ولم يمت المسرح فى الشعر.. بعد تجربة عبد الصبور،

جاءت مسرحية الماغوط «العصفور الأحدب» وبقيت خمنيقة الشعر ، ولم تتفتح فى المسرح، فى «العصفور الأحدب» نجح الشاعر وأخفق المسرحى.. والآن ثمة غربة عميقة بين الشعر والمسرح والجمهور . ما هو الجمهور؟.

إن المدينة الحديثة ، الصناعية فى البداية، ومدينة الاتصالات المعاصرة والإنترنت والعقول الإلكترونية تالياً، العمل المكتبى المعدنى والاستهلاك أخذت من مساحة الشعر والفنون ومن مساحة الكتابة نفسها، ووقفت على غرار ما سبق وفعلته الآلة ضد العمل اليدوى الملغى أو التافه فى مواجهة الفن.

فلم تعد الكتابة مهنة مشتهاة وغاب ذلك الافتنان السابق بفكرة العمل الفنى وأبهته دوره . لم يعد العمل التشكيلى مثلاً صاحب سطور كبيرة، كما كانت تفعله لوحة لرامبرانت أو لغويا أو فيلاسكيز، وحتى لبياكاسو أو دالى.. بل صارت تقنيات السعر والغاليريهات العارضة هى التى تتحكم باللوحة ، وغدت الفنون هوايات خاصة «لا ضرر منها، أما أن تجمع الجميل والمفيد معاً على غرار ما كان يحصل فى السابق، فأمر من الصعوبة بمكان ، فلابد من الاختيار: ويصعب الجمع، فإما الجميل المهمش الصعب والخاص واللاشعبى ، وإما المفيد الذى يتم تنفيذه بعيدا عن قلق الفن، والكتابة معاً وعن المساحة الشعبية، وكأنما تحققت بشكل فظ مقولة بريخت: الشبع أولاً ثم الأخلاق.

ومن المهم الإشارة، كما يقول الشاعر والناقد الأميركى «ويستن أودن» فى كتابه «محنة الشاعر فى أزمنة المدن» إلى أن التطورات التقنية والاستهلاكية وثورة الاتصالات، كونت مساحات بشرية جديدة لا تنضوى تحت خانة التجمعات البشرية المعروفة سابقاً، لقد ولد ما سبق وأطلق عليه الفيلسوف الدنماركى كيركغارد اسم «العامة» وهم غير محددين بمكان محدد أو زمان محدد، بل ينتمون إلى وسائل الاتصال ويوجدون حيث تصل إليهم هذه الوسائل. إن العامة بهذا المفهوم الجديد، ليسوا بشعب أو جيل ولا هم مجتمع أو جماعة، ولا هم بأفراد متميزين. إنهم «عملاق تجريدى عقيم بمعنى أنه كل شىء ولا شىء فى آن» (المرجع المذكور أدون. ترجمة سهيلة أسعد نيازى).

ويختلفون عن مفهوم الجماعة القديم، كما يختلفون عن مفهوم «الرعاع» وإليهم تتوجه إشارات الاتصالات ،وعليهم يعول فى التسويق والاستهلاك وهم موضوع الدعاية والجذب الإعلانى الخطير والمؤثر.

 إن هذه «العامة» عنصر فاعل فى توجهات الفنون والكتابة، مثلما هى

عنصر فى الاستهلاك، ومن حيث هى كتلة غامضة ومبددة، فإن الشاعر حيالها يتوقف ليسأل نفسه: لمن أتوجه؟ وتلك واحدة من صعوبات العمل الفنى اليوم، وهذه الصعوبات تتوزع على الأوجه التالية:

أولاً: فقدان الثقة بالكمال، وفكرة الخلود والأعمال التى لا تفنى وهى الفكرة التى كانت تسيطر على شعراء الماضى . إنهم جميعاً يرغبون فى قهر الموت والزمن. إن هوميروس ميكال انج وغوته وشكسبير هم من هذا القبيل، أبناء الخلود يسمون، وذلك ما ينتمى لعصر مضى وانقضى ويكاد يصبح اليوم أمراً مستغرباً أو مثيرا للسؤال إن لم يكن للسخرية . المجد .. الخلود.. العظمة.. الكمال.. أصبحت كلمات هى أقرب ما تكون لمضيعة الوقت، وأجدى منها البسيط والارتجال، المباشر واليومى والاستهلاكى. لقد سقطت الكلمات عن عروشها الضخمة القديمة، وطمسها سوق الاستهلاك اليومى.

ثانياً: فقدان الثقة فى مغزى الظواهر وقدسيتها . ذلك ما يلخصه الشاعر والرسام البريطانى وليم بليك، حيث كتب ملاحظة عن التغيير الذى طرأ على موقع الإنسان وموقفه من الطبيعة جاء فيها: «إن البعض يرى الشمس كقرص ذهبى مدور، بحجم قطعة النقد، غير أنه يراها أيضا كقرص خبز القربان المقدس، الذى يعلن قدسيته منادياً: مقدس، مقدس..» وهذه الثنائية فى النظر للطبيعة، كان يتبناها نيوتن واتباعه ، إلا أن بليك لا يساوى بين النظرتين، ويعتبر الظواهر الحسية وكراً للشيطان فالمهم برأيه هو الرمز ، لأن الحس خداع.

ثالثاً: فقدان الإيمان بالنموذج ، فى عالم متغير بسرعة هائلة، وكان فى الماضى بطيئاً.

إن التسارع الذى لا يمكن تصوره ، اضاف قيمة جديدة على المسائل والأفكار ، والأشياء ، كان السابقون يعتقدون أنهم يعملون لمئات السنين، إن لم يكن لألوف السنين المقبلة . وكانت التغيرات التى تحصل، تحصل ببطء مما يرسخ فكرة العمل لأجيال كثيرة.. إن تسارع التغيرات ربط مفهوم العمل والفن والكتابة باللحظة أكثرهم مما ربط هذه المسائل بالأبدية ، وقد خسر بذلك الشعراء والحالمون جزءاً من أحلامهم.

رابعاً: اختفاء أو انحسار المفهوم القديم للبطل. من هو البطل اليوم؟ الإنسان أم الآلة؟ العضلات أم العقول الإلكترونية؟ كان البطل فى الماضى فرداً وقادراً.
أما اليوم فبالإمكان زرع عبوة ناسفة مجهولة الصانع والواضح والمفجر فى أصل أى تمثال أو بناء. وتفجير الصاعق عن بعد بكبسة زر مستور، فمن هو البطل اليوم الشخص؟ أم الفكرة؟ أم الآلة؟
إنها مسائل مدعاة للتأمل فى محنة الشاعر اليوم فى زمن المدن.

خلاصة:

وهل ثمة من خلاصة؟
يفر الشعر اليوم من اللغة المتعالية والأيديولوجيا وادعاءات الماضى فى البطولة والخلود، إلى الشاعر والمقهى والإنترنت ، والمترو، إنه يتدروش ويتصعلك ويتقذر ويطرق أبواباً كثيرة ليفك عن نفسه عزلته المريرة. ولعله يؤثر أحياناً، أن يترك عناوينه بلا تنسيب. فينصرح أحياناً فى شكل سردى نثرى يصلح لقصة قصيرة أو مقالة أو تعليق ولعل الشعر الشعرى غدا نادرا أو معزول. فقد انحل فى القصة والرواية والسينما والشارع، وتعددت إشاراته وأدواته ، فاللغة فاضت عن القواميس والدواوين، ولا أحد يعلم هل اغتنت أم افتقرت . والشعر هل مات وتحلل أم ازداد غنى وشيوعاً؟
وحين كان أقصى هم للنثر ان يكون مبذولاً، وخصوصيته أن يبتعد عن الشعر كمعيار، فهو موجود لكى يحكى، وموليير يقول على لسان أرياجون فى مسرحية «مريض الوهم»:
«لقد عشت عمرى أتكلم النثر ولا أعلم»... وهو ذو عنصر سردى ومسل (فى ألف ليلة وليلة)، وخادم للأغراض اليومية من لغة الباعة فى الشوارع إلى ثرثرة المنازل والشرفات..إلخ. إن هذا النثر ، صار اليوم، بحسبان بعض الشعراء، هم الشعر وهدفه فى أن يلتحم به.
لكن، فى الجانب الآخر لهذا التدجين للشعر بالنثر، أو لافتراس النثر للشعر، مازال ثمة شعراء لهم إنشادهم الملحمى العالى، أو اللغوى المتشبث باللغة كبنية دفاع أخيرة ضد الاهتراء والتآكل.. والأهم ، هو أنه، اليوم، ثمة من فتحوا بالشعر ثغرات وكوى فى الحجرة المصمتة والقاتلة، نحو الغيب ، مجرى نحو الإشراق.. إن الإشراق ، على ما أرى ، هو الخلاص ■

مســـرح

المستأجر الجديد

د. ماجدة إبراهيم

أتابع في شغف بالغ قراءة مسرحية الكاتب الفرنسي المعاصر أوجين أيونسكو Eugène IO-NESCO بعنوان المستأجر الجديد Le Nouveau locataire (١٩٥٣) التي تصف في روعة فائقة لحظة وصول أمتعة شاب أعزب إلى الغرفة المستقلة التي استأجرها في أعلى طابق لعمارة بباريس.

المكان واحد، هو هذه الغرفة التي تبدو في بداية المسرحية فارغة، خالية من أي أثاث. ثم تبدأ حركة دخول الأثاث إلى هذه الغرفة ووضعه في المكان المخصص له، بواسطة اثنين من عمال النقل.

الأثاث متنوع: مقاعد وزهريات وطاولات وحواجز واقية من الهواء ومصابيح أرضية وكتب. كلها أشياء وجدت مكانها بحذاء جدران الغرفة كافة. ثم جاء دور اللوحات الفنية التي تم تعليقها على الجدران. ثم دور صوان حجرة الطعام الذي سد فتحة النافذة وحجب دخول نور الشمس الذي توسط الغرفة. ثم دور الخزانات التي رُصّت بحذاء جدران الغرفة، موازية للدفعة الأولى من الأثاث، فضيقت الفراغ حول مقعد الشاب. ثم دور المذياع الذي وجد مكانه عن يمين مقعد الشاب ودور سطل الماء الذي وجد مكانه إلى اليسار من مقعد الشاب.

وهكذا يتوالى وصول الأشياء التي تضيق الدائرة أكثر وأكثر حول مقعد الشاب إلى أن تظهر مشكلتان. المشكلة رقم ١ هي مشكلة التناسب بين حجم الأثاث وارتفاع باب الغرفة. فالخزانات المتبقية لا يمكنها حجمها الضخم من المرور من باب الغرفة. والمشكلة رقم ٢ هي

مشكلة عدد الأثاث نفسه الذى فاق المعتاد بحيث زحم السلم، فتعطلت حركة الصعود والهبوط عليه. وزحم فناء العمارة فتعطلت حركة المرور به. وزحم الشارع فتعطلت حركة المرور به أيضاً. وزحم المترو فتعطل عن السير هو الآخر. وازدحمت المدينة وتوقف جريان نهر "السين" ، وبالتالى مد المدينة بالماء.

مشكلتان مترابطتان وجب حل الأولى للتمكن من حل الثانية. فكانت فكرة فتح السقف الآلى للغرفة للسماح للخزانات العالية بالمرور منه، ثم غلقه ثانية. وللقارىء إذن متعة تخيل هبوط الألواح الخشبية الضخمة للخزانات وكذلك قطع الأثاث الأخرى والبراميل الضخمة التى صارت تخفى المستأجر الجديد تماماً عن أعين الجمهور، فلا يكاد يُرى منه سوى قبعته.

ويخرج عمال النقل من الغرفة بصعوبة بالغة. فالشباك مسدود بالأثاث والأبواب مسدودة بالأثاث أيضاً. ويسدل الستار على مشهد المستأجر الجديد وقد تجمع له كل اثاثه فى الغرفة، دون أن يدع له مكاناً للحركة، بل دون أن يدع منفذاً للهواء النقى فيتنفسه!

المستأجر الجديد للكاتب الفرنسى المعاصر أوجين إيونسكو هو أنا وأنت وكثير مثلنا ممن يحبون الإقتناء. نحن نقتنى الملابس. ملابس كثيرة ومتنوعة: إرضاءً لحبنا للجمال و إرضاءً لحبنا للظهور وإرضاءً أيضاً للمجتمع الذى يفرض علينا أن تكون لنا ملابس خاصة بكل وقت وكل مناسبة: ملابس صباحية وملابس مسائية ، ملابس للرياضة وملابس للسهرة ، ملابس للنهار فى المنزل وملابس للنوم. وطبعاً لا يكفى لباس واحد لكل ظرف، وإنما اثنان وثلاثة وأربعة: للتنوع. فالتكرار ممل، وحتى لا نتُّهم بالإهمال ولا بالبخل. ونتيجة لذلك، تصبح خزانتنا ملآنة، منتفخة بالملابس التى نعلّق بعضها ونطوى البعض الآخر منها لضيق المكان.

ونحن نقتنى الأثاث. فهناك مقاعد للحياة اليومية واستقبال الضيوف المقربيّن ، ومقاعد لإستقبال الضيوف الأقل قرباً، اقصد هنا العلاقات الرسمية. وهناك طاولة فى المطبخ نتناول عليها الطعام يومياً - نحن أفراد الأسرة الواحدة - وطاولة أخرى أكبر وأكثر أناقة نستقبل عليها الضيوف، موجودة فى غرفة الطعام، مدججة بصوانين لأوانى الصينى التى لا نستعملها إلا فى السنة مرة. وهذا بساط أعجمى أعجبنا فاشتريناه، دون أن يكون له مكاناً على الأرض، فكسونا به "الموكيت" الذى يكسو أصلاً أرضية الصالة. وهذه ثريا ضخمة من العصر "الهيلينستى" تتدلى فوق رءوسنا، دون أن نفكر فى عدد الضحايا التى ستسببها حتماً مع أقرب

زلزال تتعرض له المنطقة.

ونحن نقتنى الأجهزة الحديثة ونلهث وراء آخر ما توصلت إليه التكنولوجيا. فهذا جهاز لعصر الخضر والفاكهة. وهذا جهاز لفرم اللحم. وهذا برّاد (ثلاجة) ببابين. وهذا مجمد عميق Deep Freezer لحفظ الطعام المعمر كالخضر المجمد واللحم المجمد. وهذه طباخة (بوتاجاز) بست عيون وتنور (فرن) وشواية، تعمل بالغاز والكهرباء معاً، لإعداد الوجبات "طويلة النفس". وهذا تنور (فرن) ذو موجة صغرى Micro Wave لإعداد الوجبات السريعة. وهذا تلفزيون أبيض وأسود كنا نستعمله فى الماضى، مع بداية ظهور التلفزيون، وظل عندنا لم نستغن عنه، رغم ظهور التلفزيون الملّون الّذى اشترينا منه اثنين وثلاثة. فالأسرة متنوعة الأمزجة: هذا يريد مشاهدة مباراة الكرة، وهذا يريد مشاهدة عرض الأزياء، وهذا يريد مشاهدة الفيلم. وعندنا أيضاً من مستقبل الإرسال Receiver نوعان: العادى اشتريناه فى السنوات الماضية والرقمى اشتريناه مؤخراً، فور ظهوره لما فيه من إمكانيات أفضل.

هذا علاوة على الأوانى الفارغة من علب وبرطمانات. فبعد أن إستهلكنا ما فيها من "نسكافيه" Nescafé أو جليب أو مربى احتفظنا بالإناء لأنه جميل أو لأن خامته فاخرة أو لنضع فيه أشياءنا الأخرى من اقلام وادوات وزراير، الخ... وإذا كان الفرد مثقفاً، فإنه يكدس الكتب فوق بعضها: هذا كتاب أعجبه، وهذا كتاب سيستخدمه فى يوم ما. وتتكوم الكتب على رفوف المكتبة ويعلوها التراب. والعمر طبعاً لا يكفى لإبتلاع هذا الكم الهائل من الكتب ، فتبقى كما هى، دون أن يُفتح الكثير منها، ويصفر ورقها وتصبح غذاءً سائغاً للحشرات.

وهكذا تتراكم الأشياء حولنا وتزاحمنا - بحجمها ووزنها - فى المساحة الضيقة التى نعيش فيها ولا نملك سواها. فلا تسمح لنا بالحركة ولا تسمح لنا بالتنفس. هذا علاوة على ما تتطلبه هذه الأشياء من تنظيف وصيانة وتحريك - وكلها أعمال مرهقة -. فإذا بنا أسرى لها ، بل عبيد لها، فى حين أننا - نظرياً - ملاك لها.

نحن نقتنى الأشياء ولا نلقى منها بشىء، أملاً فى مزيد من الراحة واليسر والرفاهية، يعنى فى شىء من السعادة. لكن "العيار يثقل" معنا، فنندفع بلا حساب فى اقتناء الأشياء وتكديسها، يشجعنا على ذلك أننا مقيمون، نحيا حياة الحضر. وننسى فى ذلك الإنسان البدوى الذى كان يحمل خيمته على ناقته ويرحل، سعياً وراء الماء والكلأ. هذا الإنسان البدوى - الذى هو جزء من جذورنا التاريخية - هو التجسيد الفعلى للحديث النبوى: " خفف الحمل ، فإن العقبة كؤود" (



اى الطريق صعبة). هذا الإنسان أعتقد أنه كان أكثر سعادة منّا، لأن داره كانت أبسط من ديارنا، وحركته كانت أيسر من حركتنا. لنتخيل أنه كان يقتنى كل ما نملك من أشياء، هل كان بوسعه الاستمرار فى الحياة؟



ريجيس دوبريه:
نعيش الحاضر على مذهب القرن التاسع عشر

د. محمد برادة

لأنه ينتمي إلى جيل ١٩٦٨ المهموم بالثورة والتغيير، المنفتح على مشكلات العالم الثالث بعد الاستقلالات، والمشدود إلى استيعاب تحولات المجتمعات الحديثة في جميع المجالات، تلقى دوبريه تكويناً فلسفياً إلا أنه مارس كتابة الرواية والمحاولات النقدية والسيناريو والتحليل السياسي ودراسة تأثير وسائط الإعلام والاتصال في عالم اليوم. ومنذ شبابه الباكر، ارتبط بتشي غيفارا واعتقل وأمضى سنوات في السجن قبل أن يعود إلى فرنسا ١٩٧٣ ،ليتفرغ للكتابة وتحليل تجربة اليسار الثوري وما عرفته من انتكاسات وأسئلة جديدة.

وعندما فاز فرانسوا ميتران برئاسة الجمهورية الفرنسية سنة ١٩٨١، أصبح دوبريه أحد مستشاريه في مجال الثقافة والسياسة، وأشرف على إعداد تقارير عن مشكلات الدين والتعليم والديمقراطية..

ثم أصبح في ١٩٩٢ أول رئيس للمعهد الأوروبي لعلوم الأديان، وفي

يحتل ريجيس دوبريه مكانة خاصة في الحقل الثقافي الفرنسي المعاصر

• عن مجلة الدوحة.

سنة ٢٠٠٦ كلفه رئيس الجمهورية آنذاك، جاك شيراك، بإنجاز بحث ميدانى عن وضعية مختلف الطوائف الإثنو - دينية فى الشرق الأدنى، موصياً إياه بمقاربة لا تستثنى أيا من قطاعات الرأى العام فى تلك المنطقة.

وقد أنجز دوبريه رحلته إلى سورية وفلسطين وإسرائيل ولبنان والأردن ومصر، مقتفيا آثار السيد المسيح الذى تحدثت الأناجيل عن رحلاته بين تلك الأقطار دون ما حاجه إلى تأشيرة، وبعد ذلك سجل ملاحظاته وحواراته مع مسيحيين ومسلمين ويعود. فى كتاب بعنوان: «رجل حسن النية فى الأرض المقدسة» صدر عن دار غاليمار سنة ٢٠٠٠ . وقد اتخذ هذا الكتاب شكل «شهادة وتدوين وتأمل». فاستطاع أن يكشف حقائق راهنة مثيرة للقلق ومنذرة بالانفجار.

على خلفية هذا السياق المرتبط بالاهتمام الكبير الذى يوليه ريجيس دوبريه، منذ عقدين، إلى الظاهرة الدينية وتأثيرها الحاسم فى تشكيل الصراع السياسى والثقافى ، التقيناه فى باريس لنحاوره حول الوضع الثقافى فى فرنسا والعالم العربى، وحول واقع الديمقراطية والأدواء التى تتهددها فى «مجتمع الفرجة» وغلبة التلفزة والصورة على بقية وسائط الإقناع والتواصل.

رواية التاريخ
تكون أفضل من خلال عمل أدبى لا من خلال النسق الفلسفية

● كيف يمكن أن نحدد الوضع الاعتبارى لريجيس دوبريه اليوم، أهو فيلسوف أم روائى أم كاتب مسرح، أم منظر لوسائط الاتصال؟

- لم أعد أعرف نفسي اليوم كفيلسوف. انا حصلت على شهادة التبريز والدكتوراة، ودرست الفلسفة فى مطلع شبابى، إلا أننى انفصلت عن هذه المهنة لسببين: الأول هو أن مادة الفلسفة فى فرنسا والغرب تتمثل اساساً فى تلقين تاريخ الفلسفة وشرح نصوصها والتعليق على أعلامها الكلاسيكيين. أى انها تغدو تفكيرا من الدرجة الثانية لا علاقة له بالأشياء ذاتها وإنما بالتحليلات المنجزة حولها. وهذا المنهج يطبق على فترة تمتد مما قبل سقراط إلى هيدغر. وأنا اضيق ذرعا بهذا التقليد

المستقى من الكتب المتبع فى تدريس الفلسفة عندنا. والسبب الثانى هو أن الفيلسوف يعتمد على المفاهيم، والمفهوم بطبيعته عام لأنه لا يتفحص الأفراد والأوضاع الملموسة، ثم أن النسق الفلسفى شبكة ذات ثقوب فضفاضةتفلت ليس فقط ما هو حدسى ووجدانى، بل وأيضا الواقعى الملموس الذى هو دائماً منفرد، ويبدو لى أن الأدب هو أقرب بكثير إلى العيش وأقدر على الإحاطة بالتعقيدات والتناقضات والتبدلات أولنقل بمفاجأة الواقع.

وأنا أجد أن الأوضاع التاريخية تسلم نفسها بطريقة أفضل، من خلال عمل أدبى مهم، أكثر من مما تكشف عن نفسها عبر نسق فلسفى. وما سيبقى من سارتر هو، على الأرجح، سيرته الذاتية «الكلمات» ومجموعته القصصية «الجدار» أكثر من كتابة الفلسفى «نقد العقل الجدلى» ذلك أن حرية الكتابة وحرية الإبداع فى «الكلمات» مثلاً، والمتمثلة فى تجلية المحددات الطفولية للمصير، أو الأسس العائلية اللاشعورية لاختيار سياسى أو فلسفى . هى التى تقودنا إلى جوهر الحوافز عند شخص ما . ونحن نجد عند بروست فلسفة أكثر مما نجدها عند برغسون قد تقول لى: وماذا عن فرويد؟ فى الواقع الأكثر أهمية عند فرويد هو تحليلاته لحالات فردية، وليس الأنساق الكبيرة التى انتهى إليها.

● أنا متفق مع هذا التحليل لأننى اعتبر تذويت الكتابة بمثابة عنصر أساسى يتيح التعبير عن تجربة وجودية وفى الأدب العربى الحديث أسجل أن النصوص السير ذاتية ذات الكتابة المذوته هى التى تمكن «الأنا» من مجابهة الخطابات السائدة الأيديولوجية والدينية .. ولكننى أريد أن أسألك: ما السبب الذى يجعلك تلجأ إلى الأدب؟

- فعلا أنا أتوسل بالأدب للتعبير عن نفسى، بل وأحرزت جائزة «فيمينا» الأدبية سنة ١٩٦٧، وكتبت عدة روايات وسيناريوهات أفلام وفى الفترة الأخيرة أنجزت مسرحية.. وهذا ما يجعلنى أحس الآن أننى أكثر قرباً من الأدب، ربما لأن الأسلوب يكتسى عندى أهمية قصوى، والمضمون هو دائماً مندرج فى الشكل واللغة والإيقاع، أما فى أدب الأفكار فالعنصر الأساس هو النبرة، ثم: هل نيتشه ينتمى إلى الأدب

أكثر من انتمائه إلى الفلسفة؟ أعتقد ذلك. وبالذات لأن المحتوى عنده موظف كلية داخل الشكل.

● يتميز مسار حياتك بالمراوحة بين الفعل الثورى المناضل، والجهد النظرى لفهم تعقيدات الواقع فى جميع مظاهره، وأنت تولى أهمية كبيرة لتحليل العنصر الدينى فى واقع المجتمعات الحديثة .. فما هو تعريف مفهوم التغيير لديك الآن؟ وهل يمكننا أن نتحدث بعد عن التغيير؟

– أعترف بأننى، مع مرور الزمن، أصبحت أهتم بالآماد البعيدة والاستمرارية والهويات أكثر من أن أهتم بالراهن . وغدوت أنتبه إلى التيارات البحرية الثانية أكثر من انتباهى إلى المويجات على الشاطئ ، ومن هذا المنظور يهمنى تاريخ الحضارات أكثر من الصحافة التى تتحدث عن اليومى المباشر.

إن اكتشاف أهمية العامل الدينى ليس مرتبطاً عندى بأزمة روحية ، بل يعود إلى اكتشاف الشخصيات الثقافية التى جعلت إسبانيا تكون هى إسبانيا، وألمانيا هى ألمانيا، فرنسا هى فرنسا، ذلك أن اللغز الكبير هو ما يتبقى من خلال العابر، لنأخذ مثلا اللغة ، فالعربية توجد منذ ١٥ قرنا أو يزيد. والفرنسية منذ ألف سنة، وقد انتقلنا نحن من الملكية إلى الجمهورية . ثم إلى ديمقراطية اليوم. ونحن نتكلم نفس اللغة . وهذا هو ما يخلق شخصية من خلال سكنانا فى نفس المدن وعلى ضفاف نفس الأنهر وتحت طقس واحد. بعبارة ثانية ، فإن مقاومة اللاشعورات الجماعية تلك، هى التى قادتنى إلى دراسة العنصر الدينى. إنه بالأحرى ، هم انتربولوجى وراء محاولتى ان أفهم ما الذى يجعل الناس يلتفون حول شىء معين. وما الذى يؤدى إلى وجود الاجتماعى بدلا من الفردى ، وما هو السر وراء وجود أمم وعهود ثقافية ، ووجود سمت عائلى مشترك بين مغربى وباكستانى فيما كل شىء يفارق بينهما أو وجود سمت عائلى بين ساكن مدينة «ليل» وآخر من «إيكس انبروفانس» أو بين بولونى وإسبانى، وذلك ما يكون الغرب وفضاءاته التى تجتاز الزمن.

قد تقول لى هذا تحليل ثقافوى، كلا فأنا لا أعتقد أن الثقافات هى كيانات متجمدة . ثابتة، بل هى لحسن الحظ متحركة ، لكن انطلاقا من قاعدة مستقرة

نسبيا، من هذا المنظور، فإن ما كان ماركس يسميه بخفة «بنية فوقية» قد يكون مندرجاً ضمن «البنية التحتية». لقد كان يفهم البنية الفوقية على أنها العلاقة بالأفكار والفن والأشكال المؤسساتية، وكل هذا يتصل في نظرى باللاشعور الذى لا يمكننا أن نفعل به ما نشاء. هناك فى داخلى شيء ليس منى بل هو من نحن . كيف ننتقل من «أنا» إلى «نحن»؟ وما هو «نحن»؟ «نحن العرب» تعنى ماذا؟ و«نحن الفرنسيين» ، «نحن الأميركيين» ماذا تعنى؟ .. فى أصل كل ذلك هناك ميثولوجيا من دون شك، هناك أساطير تتعلق بالأصل وأنساق للنقل والتوريث يمكن أن تكون هى اللغة والأدب مثلما يمكن أن تكون هى الإيمان الدينى أو العقيدة.

فى فترة سابقة. كان يتم إهمال ما يبقى لصالح ما هو عابر، وكان ذلك فيما أظن خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . واليوم أعتقد أننا جميعاً مضطرون إلى أن نأخذ فى الاعتبار ما يبقى ولماذا يبقى ويستمر؟ وسواء كنا نحب الدين أم لا. فى معناه الدوغماتى، المذهبى والكهنوتى ،فإننى ملزم بأن ألاحظ أنه لو كان ماركس أو حتى أوغيست كونت محقين. لما كان للدين وجود اليوم. أليس كذلك؟ لقد كان سائداً فى القرن الثامن عشر أن فتح مدرسة يعنى أن كنيسة أو مسجداً أو كنيساً سيغلق . لأنهم خلطوا بين شيئين: خلطوا معرفة العالم الموضوعية التى هى مجال العلم ببعض الحاجات الأساسية لدى الحيوان الرمزى والتى تجعلنا فى حاجة إلى أوهام تأسيسية قوامها الخرافات والأساطير . وما قال بول فاليرى : ماذا كان سيصير الإنسان من دون مساعدة يتلقاها مما لم يكن يوجد؟ إننا فى الأساس حيوانات رمزية نحدد أنفسنا قياسا بما لا يوجد سواء كان الأمس الذى لم يعد موجودا، أو الغد الذى لا يوجد بعد، أو الذاكرة التى لا تتوافر على حقيقة مادية..اقرأ مذكرات الجنرال دوغول عن سنوات الثلاثينيات والأربعينيات ، فستلاحظ أنه كان مسكوناً باللامرئى الذى يسميه «فرنسا» إن فرنسا ابتداع شعرى ومع ذلك هي التي ستحدد له ممارسته . لقد جعل منها شخصاً له جسد هو أرض فرنسا ، وروح غامضة ، آمرة ، لا تقاوم هى التى توجه فعله . ذلك إن الإنسان حيوان شعرى من الثدييات إلا أنه منخور ومعذب بشيء لا يوجد خارج ذهنه.

• هذا تحليل على المدى البعيد يأخذ فى الاعتبار الأبعاد العلمية والأنتربولوجية والتاريخية.. لكن هناك أيضاً الوضع الاعتبارى للمثقف الذى تسائله الأحداث الظرفية والسياسة، فكيف يعيش ذلك؟ كيف يحقق المثقف وجوده اليوم؟

- المثقف هو شخص يجهر برأيه الخاص حول مجرى الأمور، فهو إذاً تابع لوسائل الاتصال ، أما الفنان ليس محتاجا إلى أن يقول ما يفكر به، والشاعر والموسيقى ليسا مطالبين بأن يحددا موقعهما بالنسبة إلى الرئيس بوش أو ساركوزى، يحمل المثقف- هذه الصفحة فى نطاق توفره على وعى مدنى أى عندما يتحمل مسئوليته كمواطن . عندئذ يريد أن يؤثر وينير الطريق لمواطنيه ويكون عليه أن يتحدث إليهم ، وإذا يكون تابعا للصحف والتليفزيون إن المثقف رجل وسائط إعلامية والمعضلة هى أن الوسائط تحطم الذكاء وإذا ندخل فى حلقة مفرغة المثقف اليوم يجسد تناقضا فى اسمه لأنه إما أنه مؤثر وعندئذ عليه أن يصير صحفياً فى المجال السمعى البصرى. وبهذه الصفة لا يمكنه أن يكون مثقفاً لأن خاصية الذكاء أن يكون مستقلا وغير تابع لجمهور مسمع. أليس كذلك؟ وإذا يغدو المثقف مثل سياسى أو محترف سياسة . عندئذ يظهر فى الواجهة سياسيو الذكاء الذين يكيفون خطابهم . كل أسبوع مع حركات الرأى العام ويعانقون قضية اللحظة الراهنة.،
أن يبقى المثقف على الصورة التى كان عليها فولتير أو إميل زولا أو بول فاليرى داخل نظام قائم على الصورة وقياس إصغائية التليفزيون . وعلى الحاجة إلى الشهرة المباشرة.، هو أمر فى منتهى الصعوبة . فى سياق مثل هذا لم أعد أعرف نفسى بصفة مثقف.

• نلاحظ ، حاليا ، أزمة حادة فى صفوف اليسار الفرنسى وبخاصة داخل الحزب الاشتراكى.. كيف نفسر ضعف اليسار؟ هل من الصعب بلورة رؤية للعالم قادرة على تجميع الفئات المتطلعة إلى التغيير؟

- أثير انتباهك إلى أن رجل السياسة يخضع لمنطق القوى وليس لمنطق

الأفكار، وخاصة فى ظل ديمقراطية الرأى ، والسياسى فى تعريفه هو ذاك الذى سيخون المثقف لأنه مضطر إلى أن يتحرك وسط نظام من التحالفات وموازين القوى حيث مسألة الحقيقة أو العدالة هى دائماً ثانوية قياساً إلى سؤال «هل لدى الأغلبية أم لا ؟» ، «مع من يمكننى الوصول إلى الحكم» ، «مع من يمكننى أن أظل فى السلطة».

إن اليسار الفرنسى يتوفر على مشاعر ولكنه لا يمتلك مذهباً، ولم يعد ماركسيا، وهو لم يصبح بعد ديموقراطيا على الطريقة الأمريكية ويتجه ليصبح حزبا ديموقراطيا حسب النموذج الأمريكى من دون أن يضع موضع تساؤل أسس النظام الرأسمالى.

• هل هذا التوجه كاف لتحقيق توازن بين الرؤية الرجعية والرؤية المتطلعة إلى مجابهة معضلات راهنة أشرت إليها فى المحاضرة التى ألقيتها فى اشبيلية سنة ٢٠٠٧ بعنوان «أسطورة معاصرة: حوارات الحضارات»، وفيها لخصت المشكلات فى ارتفاع الديمغرافيا، وانبعاث القديم، العتيق لمحاصرة الحداثة والبلقنة المتحدرة من العولمة؟

- إن التحديات فى عالم اليوم بلغت درجة من الاستفحال تجعل اليسار واليمين متجاوزين على السواء. فالمسألة الديمغرافية والتحول التقنى المتصل بالإعلاميات والحضور الكلى للآنية . وتساوى الجميع أمام الإعلام وتبخر المال. وباختصار كل ما له علاقة بالعولمة.

بالإضافة إلى اكتساح تلوث البيئة للكرة الأرضية. كل ذلك يندرج ضمن الرهانات التى لم يواجهها ولم يفكر فيها القرن التاسع عشر . ونحن نعيش على مذاهب القرن ١٩: الاشتراكية بالنسبة لليسار، والليبرالية بالنسبة لليمين. هناك من دون شك صفحة يتوجب علينا أن نطويها.

• منذ ما يزيد على العشرين سنة، حاول مثقفون ذوو مصداقية أن يمدوا جسرا بينهم وبين السلطة ليجنبوا بلادهم بعض أخطاء السياسة، خاصة فى عهد الرئيس ميتران.. وأنا أريد أن أطرح سؤالا عاما : هل يستطيع المثقفون - على رغم اختلاف الرؤية بينهم وبين الساسة ، أن

يساعدوا بلادهم وأن يضطلعوا بدورهم فى ظل هذا التعارض؟

- من واجبهم ان يمدوا الجسور، إذا سلمنا بأن المثقف هو ذلك الذى يريد أن ينقل فكرة إلى حيز الواقع، فإنه يستطيع، منطقيا، أن يصبح مستشار «الأمير» مادام لا يستطيع أن يكون هو نفسه الأمير وما دام يسعى إلى تحقيق الفعالية، إلا إذا كان طوبوياً أو حالماً يكتفى بتدبيج الكتب. أما إذا كان المثقف يأخذ مأخذ الجد مسئولية الذكاء، فإنه لن يكون عبثا أن يلتمس مسئوليات سياسية، وبما أن المثقف، عموماً، ليس منتخبا، فإن هناك منصباً يسمى «مستشار الأمير» منذ افلاطون وصولاً إلى كيسنجر. وقد كنت أنا نفسى فى فترة سابقة مستشارا للأمير ولا أندم على ذلك.

• فى العالم العربى اذكر أنه منذ ثلاثة عقود كان هناك من نادى بالتعاون بين المثقفين و«الأمير»، إلا أن طبيعة الأنظمة المطلقة حالت دون نجاح التجربة، ولايزال «الطلاق» بين الثقافى أو السياسى قائماً عندنا..

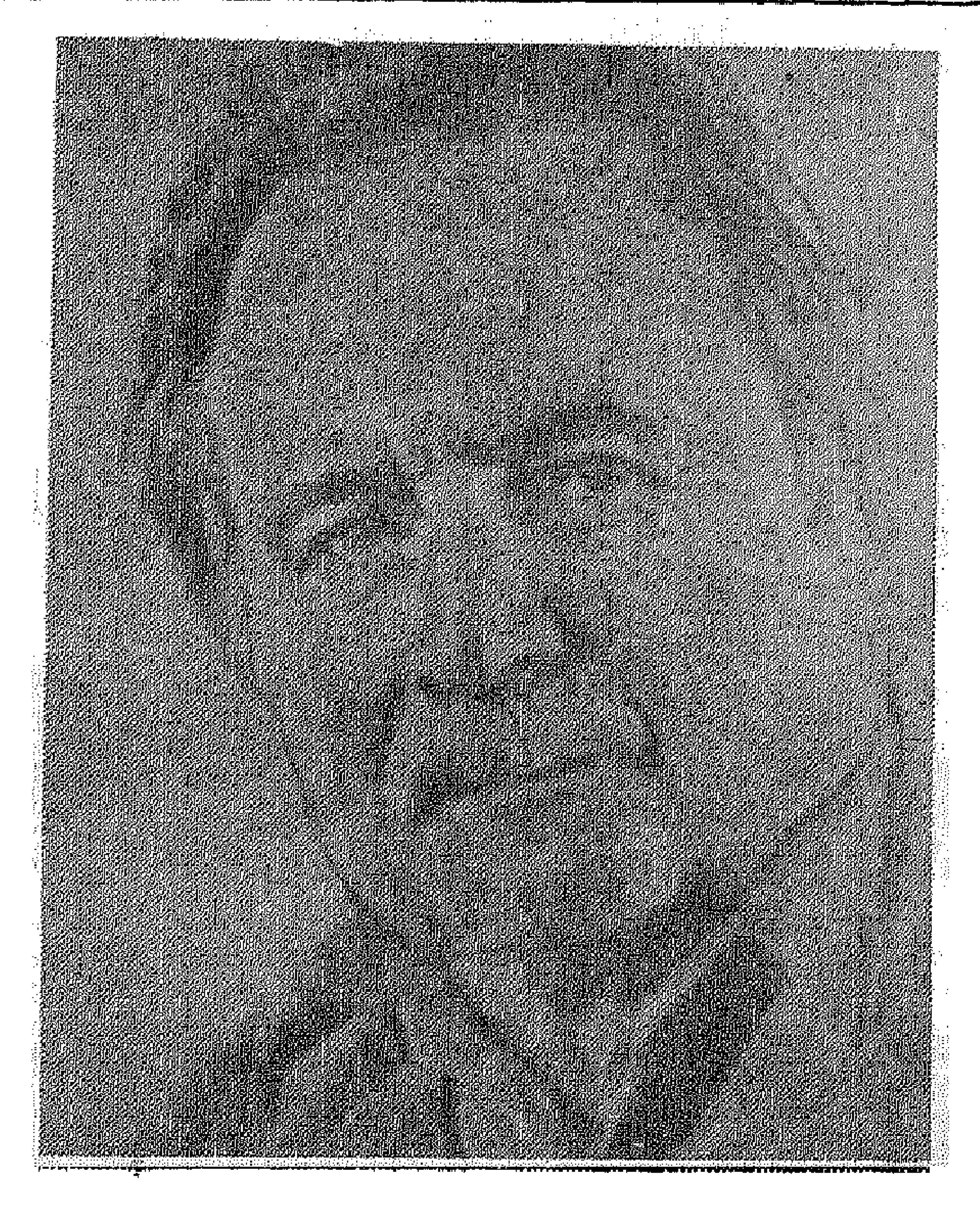
- هناك فرق بين الأتوقراطية و«الاستبداد المتنور» فى القرن الثامن عشر، فردريك الثانى وكاترين ملكة روسيا اللذان كان يطلق عليهما اسم «مستبدين متنورين» كانا أميرين منفتحين على الحداثة وأحاطا نفسيهما بمجموعة من الفلاسفة، من أمثال ديدرو وفولتير.. أما الأتوقراطى المستبد فإنه لا يتوفر على مشروع مجتمعى ولا يهدف سوى إلى الاستمرار فى السلطة هو وعشيرته، ولا يحتاج إلى منظور طويل الأمد.

• تقول فى محاضرتك بإشبيلية: «إننا نسكن داخل ثقافة ولا نسكن تقنية»، فهل هكذا الرأى يفترض أن بإمكان الثقافة أن تظل بمنأى عن التأثيرات التقانية والسياسية والاجتماعية؟

- أنا أرى أننا نستطيع أن نسكن داخل ثقافة عندما تكون قد تبلورت تماما، بينما أجد، مثلاً، أن الثقافة العربية هى مجال لصراع دائم بين أنصار الحداثة والمشايعين للقيم الماضوية.

كلا، إن خاصية نسق تقنى فى أنه . فى الآن نفسه ، عابر للأمم وانتقالى ، فعندما اخترعت السيارة كانت مهيأة لأن تطوف العالم كله. ونفس الشيء بالنسبة للتليفزيون أو الكتابة التى كانت أيضاً نسقا تقنياً (أتحدث هنا عن الأبجدية) فى حين أن النسق الثقافى يجتاز العصور والأنظمة السياسية ومراحل النمو التقنى ، ولكنه يظل متوطناً فى بلاد معينة ، لنأخذ الصين على سبيل المثال. سنجد أن الصينيين يستعملون كتابة تعتمد الرموز وهم فى عهد الحزب الشيوعى، غير أنهم كانوا يستعملون نفس الكتابة منذ ألف سنة فى عهد الأمبراطور ابن السماء! من خلال الثقافة تستطيع أن تتواصل مع أناس ماتوا منذ ٥٠٠ سنة، ولكن جرارة لا تستطيع أن تتواصل مع محراث لأنها لم تعد فى حاجة إليه. ذلك أن التقنية ليست لها ذاكرة فى حين أن الثقافة هى ذاكرة، إن الثقافة تشكل الشخصية لأنه ما من شخصية فردية توجد لذاتها وكأنها نزلت من السماء. والحيوانات ليس لها ثقافة، فهى تتواصل ولكنها لا تنقل شيئاً إلى أجيال أخرى. وإذا أمسك شامبانزى بعصا ليسقط تفاحة من فوق الشجرة فأنه لن ينقل العصا إلى الشامبانزى الصغير ، بينما نحن ننقل العصا إلى أبنائنا ، وعلى هذا النحو يتكون موطن هو عبارة عن غلاف يتكون أولا من لغة، وهو عنصر أساسى، ولكن أيضاً من طريقة لحساب الزمن والحفلات الدينية وأيام العطلة.. لكل ثقافة أساطيرها وأماكن يحج إليها. نعم. نحن نسكن ثقافة ، ويمكن أن نحول العالم إلى شبكة وهذا ما يعطينا إنترنت . إلا أننا لا نسكن الإنترنت . أما الثقافة فهى حميمة جماعية ومنزل للعائلة.

• لكن هناك فى جميع الأحوال، جدلية تعمل باستمرار داخل كل ثقافة ، خاصة فى المجتمعات، «المحصورة»، التى تعطلت



ديناميتها؟

- هنا تكمن الصعوبة ، فإذا اعتبرنا أن الحقيقة قد كشفت مرة واحدة، وأنه لم يعد هناك سبب للابتكار والتجديد، وأن ليس بوسعنا سوى أن نكرر ما فعلناه فإننا سنصل إلى الجمود وننغلق فى قلعة محصنة منعزلين منغلقين داخل زمن ثابت.. لكن، هناك انحراف آخر عندنا فى الغرب، ويتمثل فى قابلة التبخر أى التعلق بالعيش فى اللحظة من دون ذاكرة ولا إحساس بالدين تجاه واقع ينتمى إلى الأسلاف.

إما أننا داخل الرمزى الخالص فنتطهر ، وإما أننا داخل المالى الخالص فنصير فقاعة صابون . بطبيعة الحال، بين عبادة الخالد وعبادة اللحظة هناك توسط يجب العثور عليه، وقد وجدناه نحن فى «النهضة» التى تقدمت نتيجة للأنساق التقنية واكتشاف وسائل الإبحار والطباعة. وكل ذلك أرغمنا على التقدم واكتشاف ثقافات أخرى، لقد شرع الغرب يسائل نفسه منذ القرن السادس عشر. أى منذ اللحظة التى اكتشف فيها حضارات أخرى. وكان من حظنا أننا عشنا العصور الوسطى أولا ثم النهضة . أما العالم العربى فمن سوء حظه التاريخى أنه بدأ بالنهضة ما بين القرنين الثامن والثانى عشر الميلاديين، ثم عاش القرون الوسطى بعد ذلك. إلا أننى متأكد من أن العالم العربى - الإسلامى سيعرف نهضته الثانية بفضل العولمة وانتقال الأشخاص والأفكار واكتساح التقانة الجديدة للتقاليد العتيقة ■

حفنة تمر

قصص من الطيب صالح



إعداد وتقديم:

حلمى سالم



قبل أن يرحل الكاتب الروائى السودانى الكبير الطيب صالح، كانت أوساط أدبية عديدة قد رشحته لجائزة نوبل فى الأدب.

وبصرف النظر عن تحقق هذا الترشيح من عدمه، فإن الترشيح فى ذاته كان شهادة مجددة على أن الأدب المتصل بتراب وطنه الصغير اتصالاً وثيقاً، هو الأدب الذى يصل إلى الوطن الأكبر (العالم كله).

لم تكن «موسم الهجرة إلى الشمال» هى درة الطيب الوحيدة، فقد كتب «عرس الزين» و«مريود» و«ضو البيت» و«بندرة شاه» و«دومة وحامد» وغيرها. وهنا، بعض قصص الطيب صالح القصيرة، نقدمها لقارئ «لكى يستمتع ويجدد تعرفه بقامة سامقة من قامات الأدب العربى الحديث ■

ح.س.

حفنة تمر

لابد اننى كنت صغيراً جداً حينذاك. لست اذكر كم كان عمرى تماماً، ولكننى اذكر أن الناس حين كانوا يروننى مع جدى كانوا يربتون على رأسى، ويقرصوننى فى خدى، ولم يكونوا يفعلون ذلك مع جدى. العجيب أننى لم أكن أخرج أبداً مع ابى، ولكن جدى كان يأخذنى معه حيثما ذهب، إلا فى الصباح حين كنت أذهب إلى المسجد، لحفظ القرآن. المسجد والنهر والحقل، هذه كانت معالم حياتنا . أغلب أندادى كانوا يتبرمون بالمسجد وحفظ القرآن ولكننى كنت أحب الذهاب إلى المسجد. لابد أن السبب أننى كنت سريع الحفظ، وكان الشيخ يطلب منى دائماً أن أقف واقرأ سورة الرحمن ، كلما جاءنا زائر. وكان الزوار يربتون على خدى وراسى، تماماً كما كانوا يفعلون حين يروننى مع جدى. نعم كنت أحب المسجد. وكنت أيضا أحب النهر . حالما نفرغ من قراءتنا وقت الضحى، كنت أرمى لوحى الخشب ، واجرى كالجن إلى امى، والتهم إفطارى بسرعة شديدة واجرى إلى النهر واغمس نفسى فيه وحين أكل من السباحة، كنت أجلس على الحافة وأتأمل الشاطئ الذى ينحنى فى الشرق ويختبئ وراء غابة كثيفة من شجر الطلح. كنت أحب ذلك. كنت أسرح بخيالى وأتصور قبيلة من العمالقة يعيشون وراء تلك الغابة.. قوم طوال فحال لهم لحى بيضاء وأنوف حادة مثل أنف جدى.

أنف جدى كان كبيراً حاداً، قبل أن يجيب جدى عن أسئلتى الكثيرة ، كان دائماً يحك طرف أنفه بسبابته، ولحية جدى كانت غزيرة ناعمة بيضاء كالقطن. لم أر فى حياتى بياضاً انصع ولا اجمل بياضاً من لحية جدى. ولابد أن جدى كان فارع الطول، إذ أننى لم أر أحداً فى سائر البلد يكلم جدى إلا وهو يتطلع إليه من أسفل، ولم أر جدى يدخل بيتاً إلا وكان ينحنى انحناءة كبيرة تذكرنى بانحناء النهر وراء غابة الطلح. كان جدى طويلاً ونحيلاً وكنت أحبه واتخيل نفسى ، حين استوى رجلا، أذرع الأرض مثله فى خطوات واسعة. واظن جدى كان يؤثرنى دون بقية احفاده. ولست الومه ، فأولاد أعمامى كانوا أغبياء وكنت أنا طفلا ذكيا . هكذا قالوا لى. كنت أعرف متى يريدنى جدى أن أضحك ومتى يريدنى أن اسكت ، وكنت اتذكر مواعيد صلاته ، فاحضر له «المصلاة» واملأ له الأبريق قبل أن يطلب ذلك منى. كان يلذ له فى ساعات راحته أن يستمع إلى اقرأ له من القرآن بصوت منغم ، وكنت أعرف من وجه جدى انه ايضاً كان يطرب له. سألته ذات يوم عن جارنا مسعود.

قلت لجدى: (أظنك لا تحب جارنا مسعود؟) فأجاب بعد أن حك طرف أنفه بسبابته: (لأنه رجل خامل وأنا لا أحب الرجل الخامل) . قلت له: وما الرجل الخامل؟) فأطرق جدى برهة ثم قال لى: (انظر إلى هذا الحقل الواسع. ألا تراه يمتد من طرف الصحراء إلى حافة النيل مائة فدان؟ هذا النخل الكثير هل تراه؟ وهذا الشجر؟ سنط وطلح وسيال . كل هذا كان حلالاً بارداً لمسعود، ورثه عن أبيه).
وانتهزت الصمت الذى نزل على جدى، فحولت نظرى عن لحيته وادرته فى الأرض الواسعة التى حددها لى بكلماته . (لست أبالى من يملك هذا النخل ولا ذلك الشجر ولا هذه الأرض السوداء المشققة . كل ما أعرفه أنها مسرح أحلامى ومرتع ساعات فراغى) بدأ جدى يواصل الحديث : (نعم يا ابنى . كانت كلها قبل أربعين عاماً ملكاً لمسعود ثلثاها الآن لى أنا) . كانت هذه حقيقة مثيرة بالنسبة لى، فقد كنت أحسب الأرض ملكاً لجدى منذ خلق الله الأرض.
(ولم أكن أملك فداناً واحداً حين وطئت قدماى هذا البلد، وكان مسعود يملك كل هذا الخير. ولكن الحال انقلب الآن، وأظننى قبل أن يتوفانى الله سأشترى الثلث الباقى أيضاً).
لست أدرى لماذا أحسست بخوف من كلمات جدى. وشعرت بالعطف على جارنا مسعود. ليت جدى لا يفعل! وتذكرت غناء مسعود وصوته الجميل وضحكته القوية التى تشبه صوت الماء المدلوق. جدى لم يكن ضحك أبداً. وسألت جدى لماذا باع مسعود أرضه؟ (النساء) . وشعرت من نطق جدى للكلمة أن (النساء) شيء فظيع. (مسعود يا بنى رجل مزواج كل مرة تزوج امرأة باع لى فداناً أو فدانين).
وبسرعة حسبت فى ذهنى أن مسعود لابد أنه تزوج تسعين امرأة، وتذكرت زوجاته الثلاث وحاله المبهدل وحمارته المرجاء وسرجه المكسور وجلبابه الممزق الأيدى. وكدت اتخلص من الذكرى التى جاشت فى خاطرى، لولا أننى رأيت الرجل قادماً نحونا ، فنظرت إلى جدى ونظر إلى. وقال مسعود: (سنحصد التمر اليوم، الا تريد أن تحضر؟)، وأحسست أنه لا يريد جدى أن يحضر بالفعل . ولكن جدى هب واقفاً ، ورأيت عينه تلمع برهة ببريق شديد، وشدنى من يدى وذهبنا إلى حصاد التمر مسعود. وجاء أحد لجدى بمقعد عليه فروة ثور. جلس جدى وظللت أنا واقفاً. كانوا خلقاً كثيراً . كنت أعرفهم كلهم، ولكننى لسبب ما أخذت أراقب مسعوداً، كان واقفاً بعيداً عن ذلك الحشد كأن الأمر لا يعنيه ، مع أن النخل الذى يحصد كان نخله هو، وأحياناً يلفت نظره صوت سبيطة ضخمة من التمر

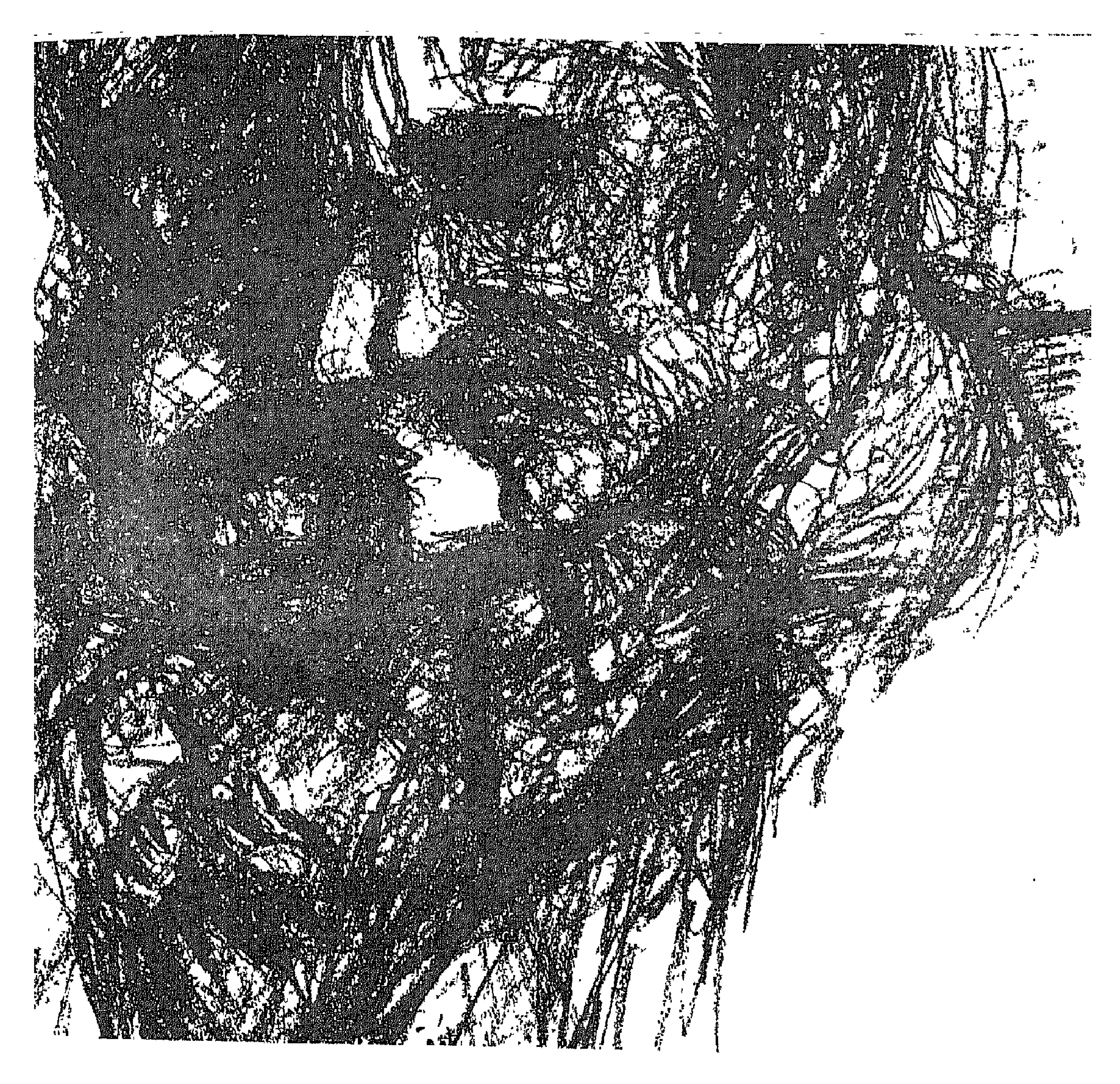
وهى تهوى من عل.

ومرة صاح بالصبى الذى استوى فوق قمة النخلة، وأخذ يقطع السبيط بمنجله الطويل الحاد: «حاذر لا تقطع قلب النخلة». ولم ينتبه أحد لما قال، واستمر الصبى الجالس فوق قمة النخلة يعمل منجله فى العرجون بسرعة ونشاط وأخذ السبط يهوى كشىء ينزل من السماء، ولكننى أنا أخذت أفكر فى قول مسعود: «قلب النخلة» وتصورت النخلة شيئاً يحس له قلب ينبض ، وتذكرت قول مسعود لى مرة حين رآنى اعبث بجريد نخلة صغيرة: «النخل يا بنى كالآدميين يفرح ويتألم». وشعرت بحياء داخلى لم أجد له سبباً.

ولما نظرت مرة أخرى إلى الساحة الممتدة أمامى رأيت رفاقى الأطفال يموجون كالنمل تحت جذوع النخل يجمعون التمر ويأكلون أكثره، واجتمع التمر أكواماً عالية.

ثم رأيت قوماً اقبلوا وأخذوا يكيلونه بمكاييل ويصبونه فى أكياس. وعددت منها ثلاثين كيساً . وانفض الجمع عدا حسين التاجر وموسى صاحب الحقل المجاور لحقلنا من الشرق، فالتفت فإذا جدى قد نام، ونظرت فإذا مسعود لم يغير وقفته ولكنه وضع عوداً من القصب فى فمه وأخذ يمضغه مثل شخص شبع من الأكل وبقيت فى فمه لقمة واحدة لايدرى ماذا يفعل بها. وفجأة استيقظ جدى وهب واقفاً ومشى نحو أكياس التمر وتبعه حسين التاجر وموسى صاحب الحقل المجاور لحقلنا والرجلان الغريبان. وسرت أنا وراء جدى ونظرت إلى مسعود فرأيته يدلف نحونا ببطء شديد كرجل يريد أن يرجع ولكن قدميه تريد أن تسير إلى أمام. وتحلقوا كلاهم حول أكياس التمر وأخذوا يفحصونه وبعضهم أخذ منه حبة أو حبتين فأكلها، وأعطانى جدى قبضة من التمر فأخذت أمضغه . ورأيت مسعوداً يملأ راحته من التمر ويقربه من أنفه ويشمه طويلاً ثم يعيده إلى مكانه . ورأيتهم يتقاسمونه. حسين التاجر أخذ عشرة أكياس، والرجلان الغريبان كل منهما أخذ خمسة أكياس . وموسى صاحب الحقل المجاور لحقلنا من ناحية الشرق أخذ خمسة إكياس، وجدى أخذ خمسة أكياس، ولم افهم شيئاً ، ونظرت إلى مسعود فرأيته زائغ العينين تجرى عيناه شمالاً ويميناً كانهما فأران صغيران تاها عن جحرهما . .

وقال جدى لمسعود: مازلت مديناً لى بخمسين جنيها نتحدث عنها فيما بعد، ونادى حسين صبيانه فجاءوا بالحمير، والرجلان الغريبان جاءا بخمسة جمال. ووضعت أكياس التمر على الحمير والجمال. ونهق أحد



الحمير وأخذ الجمل يرغى ويصيح.

وشعرت بنفسى أقترب من مسعود. وشعرت بيدى تمتد إليه كأنى أردت أن ألمس طرف ثوبه. وسمعته يحدث صوتاً فى حلقه مثل شخير الجمل حين يذبح. ولست أدرى السبب، ولكننى أحسست بألم حاد فى صدرى . وعدوت مبتعداً. وشعرت أننى أكره جدى فى تلك اللحظة. وأسرعت العدو كأننى أحمل فى داخل صدرى سرا أود أن أتخلص منه.

ووصلت إلى حافة النهر قريباً من منحناه وراء غابة الطلح .

ولست أعرف السبب، ولكننى أدخلت أصبعى فى حلقى وتقيأت التمر الذى أكلته ■

هكذا يا سادتى

هذه الفتاة لم تبتسم لى؟ لأننى أجنبى؟ أم لأن أنفها كبير وفمها واسع وعيناها زرقاوتان؟ أهل هذا البلد يحبون المرأة دقيقة الأنف ، صغيرة الفم، دعجاء العينين، واضح هذا من تحلقهم حول تينك المراتين.

كانت الفتاة كأنها تقف على الشاطئ الآخر، بينى وبينها بحر من الأمور التافهة . أول ما دخلت القاعة وقعت عينى على فمها الواسع، رأيت جفنها يرتعش قليلاً. لعلها فهمت، ،وجاءت ربة البيت ووضعت ذراعها المتلئة الأملس فى ذراعى وساقتنى فى غمامة من العطر إلى الباقين. لم تفرغ من نطق اسمى حتى افترت ثغور النساء، مرة واحدة ومد الرجال أيديهم . كأنهم كانوا ينتظرون قدومى من زمان طويل، كأنهم دربوا أنفسهم، واستعدوا للقاءى كما يستعد الممثل لمقابلة الجمهور أول مساء أنا الجمهور . من هم إذاً؟

بلدنا يرحب بك،.

،أهلاً وسهلاً شرفت،.

،نحن جميعاً تحت أمرك،.

،تكرم عينك،.

،الا تعتقد أن بلدنا أجمل بلد على وجه الأرض؟،.

كيف أجيب عن سؤال كهذا؟ لم أجد مفراً من أن أحول بصري عن صدر المرأة، وألقيه على الجبل. صحيح، هو بلد لا يخلو من حسن . الجبل متوهج السفوح، والبحر عند قدميه هادئ شفاف. فى أول الليل . هذا صحيح. أما أن هذا البلد هو أجمل بلد على وجه الأرض..

،صدقت يا سيدتى . بلدكم روعة . لم أكد أصدق عينى. حين حلقت الطائرة فوق شعلة النور هذه، حسبت أننى فى حلم وما أزال اعتقد أننى فى حلم،.

وفهمت المرأة ما أعنى ، فحمرت خديها حمرة خفيفة علامة الخجل . اقسم أنها دفعت الدم إلى خديها بتعمد وإرادة كأنها تسيطر على شرايينه ومنافذه ومصباته. وتذكرت الفم الواسع فالتفت بعينى دون أن أحول وجهى عن محدثتى.

لاتزال تنظر إلى. هل هى أجنبية مثلى؟ والتفتت محدثتى بطرف عينها أيضا إلى حيث وقع نظرى ولما نظرت إلى كان على وجهها طيف مرح، كأنها تقول لى: ،فهمت، هذه المرأة يجب أن أحسب حسابها ، سيكون المساء

بينى وبينها ساحة حرب صامتة ، فإما هزمتنى وإما نجوت. هذه الساعة التى تتكتك فى جمجمتى، ليتنى استطيع شلها. إذن لاستمتعت بالسهرة. إذن لضحكت وغازلت ونافقت، وأى ضرر؟ لكننى أعلم أنها ستظل تدور. سأفكر ليتنى أعطل فكرى هذه الليلة ، فأنا متعب وهؤلاء القوم عندهم استعداد، واريد أن أنام كالطفل . هذا لم يحدث. شىء فى داخلي سيقف بمعزل، يراقبنى ويراقب الناس. هذا الصوت الصغير، سيظل يهمس من داخلى: «خطأ، ولا تفعل هذا، وسخيف سيوعز إلى بأن أضحك فى الموقف الذى تكفى فيه هزة الرأس. سيدفعنى إلى زم شفتى فى عناد، فى الموضوع الذى يحسن فيه الضحك. وهذا الطيف الساخر فى عينى ماذا أفعل به؟ سيسمع الناس صوتاً لا يخلو من عذوبة يقول كلاماً معسولاً وقبل ان يقع الكلام حيث أريد له أن يقع، ينظرون إلى الطيف الساخر فى عينى، يكذب كل ما قلت . وضع معقد . لكننى هذه الليلة سأمحو الطيف الساخر، بأى وسيلة ، سأشرب إذا استدعى الأمر.

«ويسكى؟»

«لا. اشكرك. عصير برتقال».

ونظر إلى رب البيت مستغرباً، نظرة شملتنى من رأسى إلى قدمى.

«أنت عشت وقتاً طويلاً فى انجلترا، أليس كذلك؟»

«بلى»

«ومع ذلك لا تشرب؟»

«لا عن ورع، ولكننى ذقت الشراب فلم يرقن . سأشرب هذه الليلة إذا استدعى الأمر».

وتلفت الرجل حوله كمن يبحث عن معين. وكانت المرأة قد ادارت لنا ظهرها. كانت تضاحك فتاة مسيلة الشعر ، على عينيها نظارة. لكن ظهرها كان معى . اقسم أن ظهرها كان يقول لى كلاماً . تحولت نحونا فجأة ، وقال زوجها:

«هذا الرجل لا يشرب».

وجحظت عينا المرأة كأن زوجها قال لها: «هذا الرجل هارب من السجن».

«ماذا؟»

«سأشرب هذه الليلة إذا استدعى الأمر».

«تشرب الآن وإلا صحت بأعلى صوتى، وجمعت عليك الناس».

وأخذت الكأس من يدها، وقد أغوتنى عيناها. عيناها خضروان محاطتان بزرقة كالبقع الضحلة فى البحر، وانساناهما واسعان إما بفعل الشراب، وإما المجهود العظيم الذى تبذله المرأة لهزيمتى. ما شأنها بى، هذه

المرأة؟ واضح أنها قررت أن تهزمني هذه الليلة، لكن لماذا؟ في سنوات مراهقتي، اثرت النيران في جوفي بأحلام عن هذه المرأة في مطلع شبابي، علمتني الحب واحدة كهذه المرأة.

امرأة نحو الأربعين. امرأة. وجه حي، وصدر صلب شرس، وكفل كبير تأتي. صرخة بدائية هذه المرأة. تخون زوجها، ما في ذلك شك، وتنام الليل بجواره لا يقلقها شعور بالإثم، لو أنني الآن تركت نفسي على سجيتها، لهزمتني دون كبير جهد، لكنني لن استسلم، بأي حال من الأحوال، لن استسلم.

احلف لكم أنها قرأت ما دار في ذهني، فضحكت، وقال: لا تخف مني. أنني لا أعض».

تحسست بطرف لساني السائل الأصفر، وحاولت أن احدد لذهني طعمه. (ذهني يطلب مني أن أحدد له كل شيء). لكنني لم استطع. وتذكرت طعماً آخر، إحساساً آخر، حاولت كثيراً أن احدده لذهني فلم استطع. بعض الأمور لا يمكن وصفها، ولعل إغراق بعض الناس فيها نوع من المثابرة.

«لسانك لونه قرمزي، كأن في فمك غروب شمس».

وهنا، هنا، يا سادتي، أحلف لكم أنني كدت أنهزم، ضربة واحدة مفاجئة، اتتني من حيث لا احتسب، أعددت لكل شيء عدته، أغلقت كل الثغرات، رسمت الخطط، وعززت خطوط دفاعي. جبهتي السمراء، شعري المجعد، عيناي الطويلتا الأهداب. أما لساني، هذا لم يخطر لي على بال، وأما إن في فمي غروب شمس! وتراجعت من هول الضربة فضحكت، وضحكت محدثتي، وهي تتعمد إبراز أسنانها المنتظمة العاجية، ومدت لي لسانها.

«يا قوة الله».

وكدت اقع، لولا أن هب الماضي لنجدتي، لغير ما سبب، نفر الجرح الذي في قلبي، وتذكرت عيونا أخرى، عينين واسعتين كلها زرقة، مثل الأماكن العميقة في البحر، تذكرت الأنف الكبير، غيري كانوا يحسبونه قبحاً، وكنت اراه جميلا، جميلا، سمعت بأذني ضحكة صافية عذبة، كصوت الماء البارد الدلوق. رأيت أسناناً لم تكن منتظمة ولا عاجية، ولكنني احببتها. رأيت فماً واسعاً. رأيت حاجبين نبيلين في جبهة متغطرسة.. أي شيء لم يعجبني فيها!

مضى على كل هذا عامان، ولا يزال الجرح ينفر في قلبي، ولاتزال تتراءى لي عند منعطف كل طريق. هذه المرأة، لا تفهم انني ضعيف،

وأننى أجنبى، فتتركنى وشأنى، ولا تمد لى لسانها؟ واحسب أن الذكرى انعكست على وجهى ، مثل سحابة الشتاء، فأبعدت المرآة وجهها عنى، وأغلقت فمها وأخفت ابتسامتها فى مكان ما. يا للغراب، حينئذ بدا وجهها كأنه وجه أم لعلى نجوت.

وكأنما هدأ روعى، واستعدت سيطرتى على نفسى، فسمعت ضحك الناس حولى، النساء اكثر من الرجال، والجمال اغلب ، تخلصت من الكأس التى فى يدى وبحثت عنها كانت لاتزال تقف على الشط الآخر، بينى وبينها البحر لايزال ، تلك الفتاة الواسعة الفم الكبيرة الأنف الزرقاء العينين. وكانت تراقبنى، كمن يهمها أمرى. لعلها أجنبية مثلى. وأحسست بقدمى، تنويان السير تجاهها، لولا أن دهمنى رجل ربعة القامة ، احمر الوجه، مكتنز الخصر، فى عينه وعلى شفتيه فجور، كأنه كان يقص لأحد حكاية منكر فعله ليلة أمس. هل عاشر جون بتجمن هذا الرجل؟

دهمنى الرجل وأنا على مفترق طرق، وورائى أغواء أحسب أننى نجوت منه. وأمامى شوق لا أعرفه ، والبحر ما بيننا . نظر إلى وكأنه لا يحفل بى. ليس معى شىء يدل هذا الرجل على «مكانتى»، أنا فى هذه اللحظة «أجنبى»، وحدى، وليس معى شىء يدل هذا الرجل على «مكانتى».

ولابد أنه كان حب الانتقام ، فقلت للرجل، بصلف أعلم أنه من طبعى ، أحاول جاهداً أن اخفيه ، صلف أعلم أنه درع استر به ضعفى ، قلت للرجل:

«أنت لاشك مدير شركة أو بنك أو شىء من هذا القبيل».

لو أنه كان مثلى، لهمه « من هذا القبيل»، لكنه تذرع بأول الجملة، وقال فى سرور:

«نعم . لكن كيف عرفت؟».

لو أننى كنت كريماً لأعنت هذا الرجل على الفرح ، لكنه اساءنى، وأنا لا أغفر الإساءة. قلت له:

«قرأت جون بتجمن».

وبينما كان الرجل المكتنز الخصر، الداعر الشفتاين، البطىء الذهن يحاول أن يفهم ، خطوت أنا خطوت نحوها،

كنت أحسب أننى وحدى المحتفى به، لكن يبدو أن هنا أكثر من واحد، كلهم ضيوف شرف، وماذا يهمنى ما دام على الشاطئ الآخر مرفأ انزح إليه؟ لو أنها خطت خطوتين، إذن لقربت على الشقة، لكننى هكذا سأضطر إلى عبور البحر، وكل هذه العقبات الصغيرة فى الطريق كيف أتغلب عليها؟ ومن الذى يضمن لى إلا افعل شيئاً إلا اقول شيئاً ، قد يعوقنى عن السير؟ لو أننى

شريت.

،ويسكى ؟،

،نعم .. أشكرك،.

فضلت هذا على خلق أزمة أخرى. وأمسكت الكأس أديرها فى يدى، وأحرك الضوء فى جوانبها ولا أعرف ماذا أقول لهذه الصبية.

،هل زرت بلدنا من قبل ؟،

،لا .. هذه أول مرة،.

لماذا أقول الحقيقة ؟ ولعلى بهذا أفتح مجالات جديدة للحديث.

،سيعجبك، ستحبه جداً، فهذا أجمل بلد فى العالم،.

،صدقت . حين حلقت بى الطائرة، فوق شعلة النور هذه حسبت أننى فى حلم . وما أزال أعتقد أننى فى حلم،.

ولم تقم أزمة. إذا تمسكت بهذه الجملة، فقد أصل إلى المرفأ هذه الليلة سالماً، وقد لا احتاج إلى الشراب.

وخطوت خطوة أخرى نحوها.

،هل هذه أول مرة؟،

،نعم أول مرة،.

،سيطيب لك المقام،.

،أنا واثق من هذا،.

،أنا سعيدة بلقائك،.

،أنا السعيد،.

،أنا سعيدة بالتعرف إليك،.

،بل تم لى أنا الشرف،.

،هل تعجبك بلدنا،.

،لا،.

وصعقت، ونظر إلى الرجل مشدوهاً، هذا ما كنت أخشاه. إذا لم أفعل شيئاً، فقد ينتهى الأمر بكارثة.

وتلفت حولى أبحث عن ملاذ ، ولكن لا ملاذ خفتت ضجة الناس فى أذنى وعلا لغط آخر ، لم أعد أرى شيئاً غير وجهها . تلك التى ذهبت منذ عامين، لم أعد أرى غير عينيها الزرقاوين تحدقان فى غضب ، لم أعد

أسمع غير صوتها يقول متحرشاً:

،أنت كالآخرين كذاب منافق،.

تركتنى لأننى كذاب منافق، ومنذ عامين وأنا أنتقم من نفسى ، ومن الآخرين. لكن ليس الآن، ليتها تتركنى الآن، ولا جدوى لا مهرب.

،هل هذه أول مرة؟،.

،لا ليست هذه أول مرة،.

،أقمت هنا شهراً قبل اليوم. سرقونى فى الفندق،.

،أقمت هنا شهراً قبل اليوم. عرض على رجل ابنته فبصقت فى وجهه،.

،دعونى إلى العشاء، ودفعت أنا الثمن،.

وظل الصوت الصغير، يهمس لى: أحسنت، . لكن هذا ليس وقته ، لو أننى أشرب . إنما الذى لابد منه سيحدث .

،قرأت كتبهم، ثم رأيتهم، فوجدتهم يقولون شيئاً، ويفعلون غيره،.

،بلدكم جميل، لكنه ملئ بالحانات والصحف،.

من الذى يشرب كل هذه الخمر؟ من الذى يقرأ كل هذه الصحف؟

ولم أعد أسمع غير صوتها والصوت الصغير فى داخل يصرخان ،أحسنت، احسنت، ولابد أن صوتى أخذ يعلو ، فقد بدأ الناس ينظرون إلى كالمشدوهين.

،بلدكم جميل لكن الأخ منكم لا يحب الخير لأخيه،.

،بلدكم مشرق الوجه، لكن لماذا تمشون عراة فى الشتاء وتلبسون الملابس الثقيلة فى الصيف؟،.

،فتياتكم ممشوقات القدود، لكن صدورهن كالينابيع الجافة،.

وظل صوتى يعلو، ولاحظت الناس يبتعدون.

،أنتم طيبون ما فى ذلك شك. لكنكم تخشون بعضكم البعض ولا تخشون الله،.

،بلدكم جميل. لكننى لم أر فيه لحية ولا شارباً،.

،أقمت هنا شهراً قبل اليوم. قالوا لى إننا نحبك لكنهم كانوا يكذبون،.

ولاحظت الناس يلتصقون بعضهم ببعض حتى أصبحوا كقطيع الضأن حين يدهمه المطر.

،خزائنكم ملأى بالكنوز. لكن المال تنفقونه على الأطباء.

،بلدكم جميل، لكن ،الغرباء، فيه قليلون،.

،أنتم خير أمة اخرجت للناس، لكنكم تضحكون جماعة وتبكون



جماعة، وليس فيكم صوت واحد يرتفع منفرداً كآلة الكمان».

«أنتم شم الأنوف من الطراز الأول، لكن ليس فيكم واحد يسبح عكس التيار».

وسمعت فجأة زجاجاً يتحطم، واحسست بلطمة قوية على فكى. وكأننى استيقظت من نوم، فرأيت شاباً أشقر يحملق فى وجهى بغضب، وتلفت حولى فإذا القوم كلهم قد تجمعوا كتلة واحدة على مبعدة منى، بعضهم عابس، بعضهم غاضب، بعضهم متحرش، وبعض الوجوه عليها ذلك التعبير الأجوف الذى رأيته على وجوه المصلين ذات يوم.

واقتربت الفتاة منى حتى وضعت يدها برفق على ذراعى وخرجت المرأة من الجمع وجاءتنى بكأس من الشراب شربته فوراً، دفعة واحدة.

ووقفتا تنظران إلى.

المرأة التى ظننتها خصماً كان وجهها وجه أم.

وقالت الفتاة بصوت لم أسمع مثله فى حياتى رقة وعذوبة وصفاء، فيه شىء من صوت تلك التى تركتنى قبل عامين، لكنه كان أحلى:

«كدت أيأس من لقائك ، تغربت كثيراً وانتظرت، وأظنك أنت هو».

«أنت إذاً أجنبية مثلى».

ومسحت براحة يدها العرق عن جبينى، ووضعت يدها فى يدى وقالت لى : «هيا».

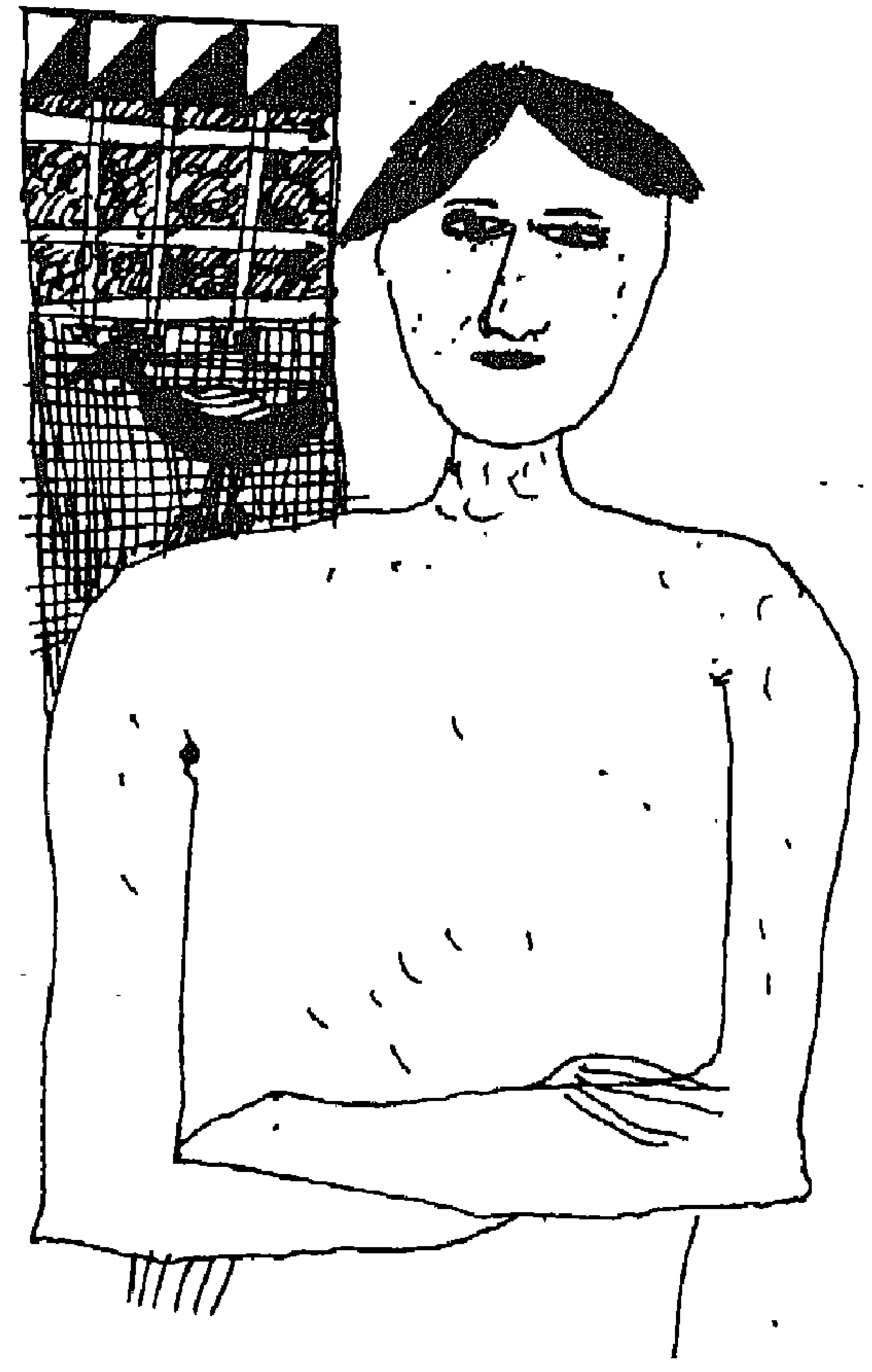
ونظرت فإذا امرأة تراقبنا وعلى وجهها حنو عظيم . كان وجهها وجه أم.

عدت إليها وقلت لها: سامحينى فقد اسأت بك الظن، فضحكت وقالت: «لا بأس عليك، لعلى شجعتك على هذا».

قلت لها: «والباقون هل يسامحوننى؟» قالت: «لا تقلق. أنهم سينسون، النسيان هو فضيلتهم الوحيدة، لهذا فهم لا يعرفون الحقد» . ثم نظرت إلى الفتاة وقالت وهى تبتسم بعطف : «اختى تفكر مثلك. إن كان الفكر هو الذى تبحث عنه، فأنك ستسعد معها».

ووضعت ذراعى على كتف الفتاة. وضعت ذراعى على كتف الفتاة الواسعة الفم، الكبيرة الأنف، الزرقاء العينين، كما يضع أب ذراعه على كتف ابنته، وقلت لها: «هيا».

وهكذا يا سادتى تزوجت. لعلها تغفر لى، تلك التى تركتنى منذ عامين. وأحياناً انسى أيهما تعيش معى، لكن لى طفلتين تغنياننى عن الأوهام ■



كنت دائماً أود ان اغنى . لكن صوتى كان نشازاً ، ولم أكن استطيع ابداً ان اجيد نغمة واحدة، لسوء حظى . إلى ان لقيتها . قالت ان اردت فعلاً ان اغنى، فعلى إذاً ان اغنى ، مهما كان وقع صوتى.

قلت: ,لكن صوتى نشاز،

قالت: ,غن عن الحب. الناس تستهويهم اغانى الحب الحزينة،

وهكذا ابتدات . لم يحفل الناس بى أول الأمر . ثم أخذوا يصغون . بل أن بعضهم احب اغانى . كانت عيناها خضرواين وكان فمها واسعاً وحاجباها نبيلين مقوسين بروعة. كانت تحبني وتحب العالم كله، ماعدا اليابان قتل اليابانيون أخاها فى الحرب الأخيرة.

ومع هذا فقد تركتنى لأننى ترددت،

أمر محزن ، نوعاً ما، لأنى وإن كنت أحب ان يسمع الناس غنائى ، فأننى اغنى لها خاصة ■

كانت ممرضة.

وكان معلماً.

تزوجا.

كان اسمر داكناً ، أسود إذا شئت . لم تكن سمرتها داكنة، بيضاء إذا شئت.

كان أنفه أفطس، لكنه لم يكن قبيحاً، وكان انفها أغريقيا، جذاباً بأى قياس قسته.

وكان شعرها نحاسى اللون، ناعماً وطويلاً، وكانت عيناها رماديتين، تذكران الرائى بأمسيات معينة.

وكانت عيناه سوداوين، وكذا شعره الذى لم يكن أسود فحسب بل كان اكرت أيضاً.

فى مكتب التسجيل فى قولام رود، حيث أخذها وحيث تركته يأخذها ، كانت تصرفات المسجل لا غبار عليها، لكن خيل لبعض الحاضرين انه كان محرجاً بعض الشىء.

وأخذها معه إلى أهله.

أخذ يعلم وأخذت تمرض، وولدت له ابناً.

«ماذا تسميه؟».

«سامى ، يسهل لفظه، بالإنكليزية وبالعربية».

ونما صحيح الجسم وافر الحكمة ، فكما الأب كذلك الابن، والأم ممرضة . أما الغنى فلم يكن مؤكداً.

كانت عيناه رماديتين، تذكران الرائى بأمسيات معينة فى لندن.

وكان شعره نحاسى اللون ، وكان مع هذا أكرت أشعث.

لم يكن انفه اغريقياً ولا كان أفطس.

وهو أمر حسن.

«سيكون طبيباً، تردد أمه باستمرار»■

كانت تعمل كاتبة اختزال فى شركة التليفزيون. وكانت تسكن مع عائلة فى فينشلى، وتقضى عطلات الأسبوع مع اسرتها فى سيد كب. ولم يكن يبدو انها متعلقة بأهلها كثيراً.

التقيا عشية رأس سنة ١٩٥٩، فى حفلة رقص نظمها معهد الدراسات الشرقية بجامعة لندن.

«ماذا تدرس؟»

«أعد رسالة الدكتوراه فى التاريخ»

كان رقصه فظيعاً ، لكن معرفته باللغة الانجليزية كانت جيدة، بدا صغير السن جيداً- وربما كان هذا مظهراً خادعاً .

وكان صوته عذباً، ورائقاً للأذن. كانت أميل إلى البدانة، فأعجب ذلك . كانت تقاطيع وجهه وسيمة حادة ؛ الأمر الذى لم يغب عنها.

وأعطى كل منهما الآخر رقم تلفونه.

بعد ثمانية أشهر حصلات المعجزة . ومع هذا-

قالت: «لست أدرى».

قال: «أنا أيضا لست أدرى».

«عد إلى بلدك، وأنا سأسافر - إلى كندا ربما».

وهكذا عاد ليدرس التاريخ فى إحدى المدارس الثانوية.

وكتبت له من كندا تقول إنها قد حصلت على وظيفة فى شركة الإذاعة الكندية وأن الحياة فى أوتارا لا بأس بها.

وكتب لها رسائل طويلة تلتهب عاطفة ، وكان يختمها دائماً بقوله: «لك حتى الممات» - قد يخيل إليك انه كان يبالغ.

كتبت تقول : «الراتب جيد، وكندا ممتعة، لكن لماذا علينا أن نكون بعيدين هذا البعد واحدة عن الآخر؟»

أجاب : «لأنه من جهة ، ليس من العدل أن أجرجرك إلى هذا المكان، البالغ الحرارة والكثيف الغبار، ولأنى فقير لا استطيع أن اثقل ضميرى بك».

وكانت الرسائل تحمل الحب من أفريقيا إلى كندا، ومن كندا إلى إفريقيا بانتظام.

وكان الحب يشتد - هكذا كانت تقول الرسائل - وأستطيع انا أصدق ذلك.



مات بالالتهاب السحائى فى صيف ١٩٥١ .

ولم يخبرها أحد.

ظلت بعد هذا بأشهر تواصل الكتابة وتسأل: «لماذا لا تجيب؟ أم أنك لم تعد تحبنى؟».

ثم توقفت عن الكتابة ■

الاختبار

كانا يعيشان فى منطقة سويس كوتيج. ، هو محام من دريان، ،وهى ممرضة من نطنغهام وكانا صديقى.

كانا يقيمان حفلة عشية كل سبت . يدعوان إليها أناساً من كل نوع، جلهم ممن يسمونهم اليوم ،افروا أسيويين، . تلميذ طب من نيجريا، محاضر جامعى من الهند، فتاة من الصومال تدرس الخدمات الاجتماعية ، تلاميذة مصريون حتى إبان معركة السويس، جميع الأنواع - ذلك الضرب من الأشخاص الذين يشترون صحيفة ،الغارديان، ويقرأون ،الاويزيرفر، و،انكاونتر، ويتحدثون عن الآن بينتون . وكان صديقاى يصوتان لحزب العمال.

كان هذا الطالب الغانى أسود كالابنوس، لكنه - إن أنت لم تكترث للونه - كان وسيماً. خلف حاجز اللون كان خفرا ، لكنك إن سمحت له بالدخول كانت إنسانيته لا تعرف حدوداً . خلف حاجز اللون كنت فى أمان. لكنك إن أزحته لم يكن ثمة ضمان . كان ذلق اللسان، يجيد الرقص، يضحك بطلاقة. وكان من عادته أن يمد لسانه بين أسنانه الشديدة البياض عندما يتكلم، وكانت الفتيات يجدن ذلك جذاباً.

لم يكن ينبغى أن تفعال ذلك - لكنها علقت بحبه ليس هذا فحسب ، لكنهما أيضا هربا معاً.

التقيت صديقتى صدفة قبل أيام، على مقربة من مخازن سوان اند ادغار فى ساحة بيكاديالى، حيينه، لكنه لم يرد على التحية ، وظل يحدق أمامه بعيداً

سوزان وعلى

كان اسمه على، واسمها هى سوزان. الخرطوم. لندن.

درست الفن فى معهد سليد. درس العلوم السياسية فى معهد الاقتصاد بجامعة لندن.

قالت: «تزوجنى».

قال: «لا. صعب».

قالت: «لكنى أحبك».

قال: «وأنا أيضاً أحبك . لكن...».

ومن ثم عاد إلى بلده.

وأخذا يتراسلان.

«لكننى أحبك يا على».

«وأنا أحبك يا سوزان ، لكن...».

ستة أشهر.

كتبت تقول: «قابلت رجلاً. سأتزوجه».

كتب يقول: «لكنى أحبك يا سوزان».

وانقطعت الرسائل.

يفكر بها فى غالب الأحيان.

وتفكر به من حين لآخر.

لكن... ■

ملامح الفن المصرى
بين التراث الحضارى والقيم الجمالية للغة الشكل

عز الدين نجيب

ارتبطت الفنون التشكيلية فى مصر والعالم بصفة (الجميلة) وتفردت تلك الصفة عن بقية الفنون، مثل الموسيقى والمسرح والسينما وغيرها

وهذا الربط بين الفنون التشكيلية وصفة الجمال يعود إلى أن فنون الرسم والنحت والعمارة، وما يتفرع عن كل منها أو يندمج فيه هى أقدم الفنون فى التاريخ، وأول مظاهر التحضر والإبداع الإنسانى، إضافة إلى أنها كانت الوسيلة الأولى للإنسان البدائى فيما قبل التاريخ لإدراك الوجود من حوله، والسيطرة عليه بالسحر والأسطورة، ثم للتعبير عن العقائد الدينية وطقوس ممارستها، من خلال معابد تشيد وتماثيل تنحت ولوحات تحفر وتصور على الجدران، وتعرض لرحلة الإنسان إلى عالم الخلود بعد البعث والحساب فى الآخرة، وقس على ذلك فى الأديان السماوية الكبرى، خاصة المسيحية والإسلام، حيث كان الفن فى خدمة العقيدة، ودافعاً إلى السمو بأرواح العابدين إلى ملكوت الإيمان وقيمه العليا.

كما تعد الفنون التشكيلية هى المنبع لمفردات اللغة المكتوبة، ذلك لأن اللغة الهروغليفية هى رسوم تمثيلية لمختلف المخلوقات والكائنات الطبيعية. فكان الفن بذلك أداة المعرفة ووسيلة تسجيل التاريخ ، وعن طريقه عرفنا كل حلقات الحضارة المصرية القديمة ، من توازيخ الملوك والحروب والوقائع والأحداث ، وكذلك عرفنا أسرار العقيدة وطقوسها.

من هنا فإن الفن التشكيلي - بحق - سيد الحضارات القديمة؛ كما يعد في نفس الوقت حاملا لجميع القيم الجمالية الرفيعة التي لاتزال تدهش العالم وهو يشاهد أعمال الفن المصري، ولايزال يتعلم من كبار الفنانين.

ولقد كانت الفنون التشكيلية عبر الحضارات المتعاقبة، وفي الحياة اليومية للمجتمعات أيضا، هي الأداة الأولى للمتعة والزينة، ولبلوغ المثالية في قيم الحق والخير والجمال، من هنا فقد تخطت الأغراض الدينية إلى الأغراض الدنيوية لتجعل الحياة أكثر جمالا ومتعة، وتواصلت رسالتها عبر العصور المختلفة، بعد أن استقلت عن أغراض العبادة، خاصة في العمارة الدينية وما تتضمنه من شعائر، فأصبح للفنون التشكيلية متاحفها الكبرى في بلدان العالم كافة؛ وأصبح للفنان مكانة مرموقة، وتعددت مدارس الفن حتى أصبحت تفوق الحصر، وارتفعت قيمة أعمال الفنانين العالميين إلى أرقام فلكية!

وفي مصر الحديثة بدأت الحركة التشكيلية منذ قرن من الزمان، وتتابعت جيلا بعد جيل، وقدمت العديد من العباقرة والمبدعين في الاتجاهات الفنية المختلفة، وتضاعفت أعداد الكليات والمعاهد الفنية في شتى المحافظات، بعد أن ظلت مصر حتى عام ١٩٥٧ لا توجد بها غير كلية واحدة للفنون الجميلة بالقاهرة، مما جعل من الثقافة التشكيلية ضرورة لكل مثقف وكل دارس، نحو ترقية حسه بالجمال وادخال رافد أساسي من المتعة البصرية إلى مدركاته الحسية، وربط ذلك بحركة الثقافة العالمية التي ما عاد من الممكن العيش والتفاعل الثقافي بمعزل عنها.

وقد دار جدل كبير على مر العصور، حول موقف الإسلام من فنون النحت والتصوير، مخافة أن تعيد إلى الأذهان عبادة الأوثان، لكن الإمام الشيخ محمد عبده حسم هذه المسألة عام ١٩٠٣ وهو مفتي الديار المصرية، مبرئاً الفن من هذه الشبهة، حيث قال إن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم، بعد أن تحقق أنه لا خطر منها على الدين، لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل.

وإذا كنا قد أشرنا في البداية إلى الفن المصري القديم، فلابد من الإشارة كذلك إلى أن القيم الجمالية التي تضمنها لاتزال سارية في أوصال حركة الفن الحديث في مصر وتغذيه بروح الهوية وبالدعائم الثابتة التي يقوم عليها الفن في كل زمان ومكان، ذلك أن الفن بكل مراحله التاريخية وحدة متصلة يكمل بعضها بعضاً، وإننا لنجد القيم الجمالية الأساسية في فنون الحضارات القديمة كما نجدها في الفنون الحديثة، وهو ما يجعلنا نرى الكثير من فناني مصر والعالم يستلهمون ابداعاتهم المعاصرة من ابداعات الفن المصري القديم بعد أن مرت عليها ستة آلاف سنة، فلا نشعر بغرابتها عن ذوقنا الجمالي، بل ربما نشعر بقربها من مزاجنا

وشخصيتنا.

وما يعنينا الآن هو تلك القيم الجمالية الأساسية التى تتوفر فى ذلك الفن التاريخى وهى فى جوهرها تسرى على غيره من العصور، من حيث لغة (الشكل) وعناصرها المختلفة، كنموذج يمكن أن نهتدى به فى رؤيتنا وتذوقنا لفنون العصر الحديث وأساليب فنانيه بين التعبير عن مظاهر الطبيعة المحيطة بنا، أو التعبير عن الأفكار والمعانى الداخلية للفنان، أو التعبير عن معان ورموز حول العقيدة الدينية والقيم الروحية وأن اختلفت من عصر إلى عصر، أو التعبير- أخيراً وليس آخر - عن الخيال الحر وعن الرؤى والمشاعر الذاتية لكل فنان على حده، مثلما نجده فى مدارس الفن الحديث فى القرن العشرين وحتى اليوم.

لكن .. ماتلك القيم الجمالية؟

يمكننا أن نستخلص بعض العناصر التى تجعل الناس يتفقون فى وصف عمل فنى ما بأنه جميل إذا تضمنها ، مع التسليم بأنها تمثل قيماً نسبية قد تختلف - عند استقبال البصر لها - من عين إلى عين ، ومن بيئة إلى أخرى، تبعاً لثقافة كل شعب وتربيته الذوقية.

ورغم التنوع الكبير فى الأساليب الفنية وتعدد الأذواق عند استقبالها، فإن احدها لا يلغى الآخر أو يحل محله، بل تتعايش كل الأساليب ويثرى بعضها بعضا بقدر ثراء الحياة، وبقدر تعايش البشر وتنوع أذواقهم وحبهم للجمال.

دعونا نتفق أو لا على أن الفنون التشكيلية فنون بصرية، ووسيلة إدراكها الأولى هى العين، ومفردات الفنان للتعبير هى الأشكال، لذا نقول إن لغة الفن التشكيلى هى (لغة الشكل) أى لغة الحجم والمساحة والخط واللون والنور والظل والكتلة والفراغ، وهذه جميعها تترجم فى فنون محددة مثل النحت والخزف (بالنسبة للأحجام) والتصوير والرسم (بالنسبة للمساحات الملونة على أسطح منبسطة أو المساحات التى ترسم فوقها خطوط مجردة تحدد عناصر معينة من الطبيعة أو الخيال. لكن هناك شكلا آخر غير الأشكال السابق ذكرها يمكن أن نطلق عليه (الشكل السلبى) ونعنى به الفراغ الناتج من بين الأشكال الملموسة وبعضها البعض، فإن كان العمل الفنى تمثالاً، فإن الفراغ المحيط بكتلته أو الفاصل بينها وبين جزء آخر من التمثال ، ليس مجرد فراغ أو خلفية له، بل هو شكل سلبى يقابل الشكل الإيجابى للكتلة، ونفس الأمر بالنسبة للمساحات الملونة والظلام على اللوحة ، فإن الفراغ الذى يبقى من حولها هو شكل سلبى، مثلما نجده فى الخلفية وراء الشخص أو الأشخاص فى الرسم أو الصورة الملونة، وفى كلتا الحالتين لابد أن تكون هناك علاقة بين الشكلين،

لأنهما يكملان بعضهما بعضاً، ويحققان الاتزان النهائى للكتلة أو للصورة الملونة ، مما يؤدى إلى استقرار العمل الفنى.

• هذا الأتزان لا يتعمده الفنان بالضرورة، ولا يحسبه بالمسطرة والميزان، بل"أن هناك ميزاناً دقيقاً بداخله لا تراه العين، لكنها تشعر بأثره فى إيجاد هذا التوازن بين أجزاء العمل الفنى وعناصره، فلا يتحرف أو يميل إلى جهة دون أخرى، وقد تفرض الضرورة على الفنان أن يزيد ثقل بعض العناصر فى أحد الجوانب للتمثال أو اللوحة بحكم الموضوع الذى يعبر عنه، لهذا فأنه يوازن هذا الثقل على الجانب المقابل ببعض النتوءات أو الفجوات (فى حالة التمثال) ، أو ببعض الخطوط أو المساحات اللونية (فى حالة اللوحة).

وسوف نجد أن الفن المصرى القديم يحقق هذا القانون فى أكمل صورة على امتداد مراحله طوال أربعة آلاف من السنين قبل الميلاد، بل نجده يبالغ فى تحقيقه إلى درجة التماثل (السيمترية) بين جانبى التمثال أو اللوحة أو فى وضع الشخصية المرسومة، مما جعل البعض يتهمون هذا الفن بالثبات والجمود وعدم الحركة.

لكن هذه نظرة سطحية فى نقد الفن المصرى، تتجاهل الدوافع العقائدية التى تقف وراءه والمرتبطة بفلسفة الخلود والبعث والشعائر الدينية المعبرة عنها، مما كان يملى على الفنان أوضاعاً معينة لتماثيله ولوحاته.

• هنا نصل إلى العنصر الثانى من عناصر (لغة الشكل) التى أشرنا إليها، وهى (الحركة الداخلية) للشكل، وقد تميز بها الفن المصرى أكثر مما تميز بالحركة الظاهرية

- فكيف تكون الحركة الداخلية؟

- إن وجود نقطة ينطلق منها خط إلى اتجاه معين على سطح اللوحة أو التمثال .. يعد حركة

- وإن تجاوز خط مع خط آخر يميل عنه ولو قليلا .. يعد حركة.

- وإن تجمع عدد من الخطوط فى مقابل عدد آخر فى اتجاه عكسى أو مائل .. يعد حركة.

- وإن وجود بضعة خطوط رأسية متوازية لبعض الشخصيات، فى مقابل بضعة خطوط افقية .. يعد حركة.

- كما أن وجود مرتفعات ومنخفضات على سطح كتلة تمثال واقف أو جالس ، حتى ولو بدا أمامنا ساكناً .. يعد حركة.

- وإن توزيع مساحات الألوان الداكنة والناصعة بشكل يجعلها متقابلة أو متضادة ، ويجعل فيما بينها علاقة متبادلة .. يعد حركة.

هكذا نجد أن مفهوم الحركة فى العمل الفنى يختلف عن مفهوم

الحركة المباشرة فى الواقع ، فلا يشترط أن تكون الحركة جسدية فى اتجاه بعينه ، بل هى حركة بصرية لعناصر (الأشكال) المجسمة أو المسطحة ، سواء كانت ملونة أو بخطوط مجردة، وقد حقق الفن التصويرى الحديث هذا المفهوم منذ أوائل القرن العشرين، حيث لا نجد فى العمل الفنى أية شخصيات ، ومع ذلك فإنه يموج بالحركة ، لأن عناصره (من خطوط وألوان وكتل) تشتبك مع بعضها البعض، فهى تتحاور ، وتتجادل، وقد تتصارع، وكذلك فأنها قد تتقارب وتتعاطف ويحب بعضها بعضا، رغم أنها مجرد خطوط وألوان من غير معنى!

ولو تأملنا أعمال الفن المصرى القديم فسوف نجد أنها - من وراء ثباتها ورتابتها الظاهرية - حركة بصرية لا تتوقف، لكنها حركة تتسم بنظام ايقاعى منغم.

● الإيقاع - إذن - هو العنصر الثالث فى لغة الشكل ، فكلما يقود الإيقاع فى الموسيقى حركة آلات العزف المختلفة حتى تكون جملة موسيقية ثم لحنا يتردد بإيقاع معين تطرب له الأذن، كذلك يقود الإيقاع فى التمثال أو اللوحة حركة عناصر الشكل المختلفة حتى تصبح (تكويناً) منغماً تطرب له العين. إن التكوين هو إيجاد العلاقة المنسجمة والمترابطة بين الخطوط والألوان وهى في حالة (نظام) معين، حتى ولو كان عن طريق التقاطع أو التضاد - أحياناً - بين الألوان والناعمة ، الغليظة والرقيقة، الساخنة والباردة، الرأسية والأفقية.. والمعنى نفسه ينطبق أيضاً على التماثيل.

وقد يكون فى تكرار بعض الألوان أو الخطوط أو الكتل أو الرسوم المحفورة على الجدار بجوار بعضها البعض ، بقدر من الرتابة والتكرار، نوع من الحركة الإيقاعية المنغمة، لكنها حركة إيقاعية تتفق مع المعنى العقائدى أو الروحانى من وراء انجاز العمل، وتنعكس على نفوسنا مثلما تنعكس إيقاعات الألحان الكنائسية أو التسابيح الإسلامية على أرواحنا، ونحن نسمع صداها يتردد فى فضاء الكنيسة أوالمسجد، فتضفى علينا احساساً بالخشوع والسمو والصفاء النفسى ، مما يزيد مشاعرنا رقة ولطفا وحباً للجمال والخير، وكلما زاد الإيقاع النغمى فى العمل الفنى زاد طرب العين والنفس وزاد الإنفعال والتأثير بما نراه، حتى يتحول إلى نوع من النشوة ومن المتعة الخالصة، فإن حاستى السمع والبصر تتراسلان عند تلقى العمل الفنى كما يقول د. ثروت عكاشة، أى ان كلا منهما تبعث برسالة إلى الأخرى فتستجيب لها وتتناغم معها عن طريق الإيقاع الذى يعد سمة مشتركة بين جميع الفنانين.

وبجانب الإيقاع هناك عناصر أخرى للغة الشكل، مثل الخط، واللون، والضوء والملمس ، والمنظور ، والتحوير ، أو التشويه الفنى، ولا غنى عن أى منها لاكتمال العمل الفنى نحتا كان أم تصويرا، مع تفاوت درجات توافر كل عنصر فى العمل الفنى تبعاً لنوعه وحجمه وموضوعه ، علماً بأن الإيقاع يدخل فيها جميعاً

وينتظمها فى بناء جمالى يؤدى إلى التأثير على حواس المشاهد إيجاباً فى حالة امتلاك الفنان لأدواته اللغوية، أو سلباً فى حالة العكس، ولا يتسع المجال هنا لتقديمها وشرحها جميعا ، ويمكن للراغب العودة بشأنها إلى الكثير من الدراسات الجمالية المنشورة.

ويمكننا أن نطبق هذه المعايير والعناصر الجمالية على أعمال الفن العالمية والمحلية عبر مختلف العصور ، ومنها أعمال الفنانين المصريين منذ نشأة الحركة بمصر أوائل القرن الماضى بعد إنشاء أول مدرسة للفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٠٨، ثم تخريج دفعات من الخريجين، ومنهم ظهر الرعيل الأول من امثال النحات محمود مختار (١٨٩١- ١٩٣٤) والمصورين يوسف كامل (١٨٩١ -١٩٧١) وراغب عياد (١٨٩٢ -١٩٨٣) وأحمد صبرى (١٨٨٩ - ١٩٥٥) ومحمد حسن (١٨٩٢ - ١٩٦١)، وغذى سيرتهم الفنية فنانون موهوبون لم يكونوا من أبناء المدرسة أمثال محمد ناجى (١٨٨٨ -١٩٥٦) ومحمد سعيد (١٨٩٧ -١٩٦٤) ولحقت بهم أجيال أخرى من بين ابنائها : سيف وانيل (١٩٠٦ - ١٩٧٩) وصلاح طاهر (١٩١١ - ٢٠٠٥) وحسين بيكار (١٩١٣ - ٢٠٠٢) والحسين فوزى (١٩٠٥ - ١٩٨٩) ورمسيس يونان (١٩١٣ - ١٩٦٦) وعبد الهادى الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦) وحامد ندا (١٩٢٤ - ١٩٩٠) وجمال السجينى (١٩١٧ - ١٩٧٧) ومنير كنعان (١٩١٩ - ١٩٩٨) وجاذبية سرى (١٩٢٥) ومحمد عويس (١٩١٩) وتحية حليم (١٩١٩-١٩٩٨).. وغيرهم.

وبالرغم من أن الدراسة فى مدرسة الفنون الجميلة كانت تخضع للتقاليد المدرسية الصارمة التى تقوم عليها جميع أكاديميات الفن فى أوروبا، بل كان يتولى التدريس فيها أساتذة أوروبيون حتى عام ١٩٣٨، فقد استطاع خريجو مدرسة القاهرة - وغير الخريجين منها أيضا - أن يميزوا بين المواد الأكاديمية التأهيلية وبين الإبداع الفنى والتفرد بأساليب فنية خاصة وبشخصية مستقلة لكل منهم، متجاوزين بذلك الأنماط التقليدية لمحاكاة الطبيعة أو لقوالب المدارس الأوروبية الجامدة، وصولاً إلى ملامح لهوية مصرية وعربية تستقى من منابع التراث أو الطبيعة أو لغة العصر الحديث.. ولعل ذروة نضوج هذه الهوية كانت خلال العقود من أواخر الأربعينيات حتى أواسط السبعينيات، وليس من الصعب الربط بين هذه الفترة بالنسبة لنضوج حركة الفن التشكيلى وبين فترات الصعود الوطنى والاجتماعى وارتباط المبدعين بالقضية الوطنية وقضية التغيير الاجتماعى، وهو ما يطلق عليه (المشروع القومى للنهضة) .. وليس من الصعب - كذلك - استنتاج أسباب التذبذب والاهتزاز فى ملامح الحركة الفنية المصرية منذ أواخر السبعينيات حتى الآن، فى ظل فك الارتباط السابق بين المبدعين وقضايا الوطن، وفى ظل مستجدات عصر الانفتاح الاقتصادى وما شمله من متغيرات كاسحة فى معايير النجاح والتحقق بعيدا عن



الالتزام بقضايا الأمة والهوية الثقافية، فسادت أساليب الفن المرتبطة بأزمة الفن فى الغرب وبتيارات (ما بعد الحداثة) خاصة بالنسبة للتخلى عن فن اللوحة والتمثال والاعتماد على الوسائط التكنولوجية (الملتيميديا) من الكمبيوتر والفيديو والفوتوغرافيا والأعمال المفاهيمية انطلاقا من فكرة افتراضية دون استعانة بأدوات النحت أو التصوير وما إليها، وقد ساعدت على ذلك ما يشهده العالم من ذوبان الحدود بين الدول والثقافات عبر وسائل الاتصال وشبكة الإنترنت فى إطار زمن العولمة..

لكن ذلك لم يستطع طمس إبداعات أخرى لفنانين مصريين من مختلف الأجيال والاتجاهات الفكرية والفنية مؤكداً انتماءها إلى الجذور وحرصها على استلهام إبداعها من ملامح الوطن والثقافة القومية ■

ذاكرة الكتابة

بدر الديب في إجازة تفرغ

توفيق حنا

> كان البيت الذى اتخذه قريباً من ملاحات الإسكندرية عند المكس، وهناك تنساب الألوان فى الأرض كأنها عروق من جواهر».

أدب ونقد

هكذا يبدأ بدر الديب إجازة تفرغ، حديث شخصى لفنان قاهرى يدعى حسن عبدالسلام يعمل رساماً فى إحدى المجلات القاهرية.

ثم يحدثنا هذا الفنان فى بداية حديثه الشخصى عن ألوان من المكان وهى «تمتد وتتعمق.. وتنعكس وتتشتت وتمتزج ولكنها دائماً موجودة حية نابضة، تعرف نفسها فى الصبح وتمرح وتجن فى الظهيرة وتكاد ترتخى وتحلم فى العصر، استعدادا للغروب، وفى الغروب تجن من جديد قبل أن تهدأ وتذوب فى الظلمة إلى يوم الغد.

وهكذا يتبدى لنا منذ البداية بكل هذا الحديث فنانا تشكيليا - تركزت كل حواسه فى العين.. واستحالت إجازة تفرغ.. فى حركاتها الخمس إلى لوحات.. وكأن الفنان عين تسجل وتكتب هذا الحديث الشخصى.

ترك الفنان القاهرة وهاجر إلى الإسكندرية.. وأنا أقصد استعمال فعل «هاجر»، والفنان يقول سببا لهذه الهجرة وهو «لايعرف من أين أتت الدعوة، وهل جاءت من ألوان الأرض أم من فسحة السماء وطعم البحر الشائع بين الأرض والسماء».. كانت جاذبية البحر وراء هذه الهجرة إلى الإسكندرية.. يقول «وكان للبحر فى كل ليلة آخر النهار قدرة

خاصة على أن يجعل كل ما حدث خلال النهار مجرد شيء عابر لا قيمة كبيرة له إلا فى أنه حدث ولكن البداية الحق لهذا الحديث الشخصى نلمسها عندما ينتقل الفنان من هذا الكون الكبير إلى كونه الداخلى الصغير.

يقول «فليصمت. فليصمت لأن هناك نوعاً آخر من الغروب واللى يقدم عليه. انه غروب فى البدن وليل فى القدرة» ثم يقول: «ليس الليل هو الذى يهبط على الإنسان ولكنه الليل الذى يهبط بداخله. ليل لا تنفع فيه نجوم......»

كانت هذه البداية هى بداية رحلته إلى واقعه الداخلى وإلى ماضيه.. ويقول «.. أما هو فعينه مسرورة أو ملعون تجمد الناس وتثبت الأشياء وتجعله ينظر وينتظر» ثم يقول «انه كذلك لو عمره. منذ طفولته وهو ينظر وينشد لقد كبر وهو هو نفسه لا يتغير».

ويتساءل الفنان وهو يلمس هبوط الليل فى داخله «هل يمكن أن تمر وتنقضى إجازة التفرغ وهو ينظر فيما كان يعمله وهو غير متفرغ» ثم يقول وكأنه على وشك أن يدلى باعتراف لا يحق لأحد غيره أن يسمعه: «ما أفرغ فؤاده الآن. انه لا يعرف هل القلق بسبب الفراغ أم الفراغ هو الذى يسمح للقلق أن يقوم»..

ويقول «لقد وقع كنيزك فى صحراء» لا روعة لضوئه وحرا تجمد وتبرد مع ليل الرمل» ينجمد الفنان وينعزل فى لحظات تجرده من فنه. قدراته نفسها قد أصبحت هى جدران القفص التى تصدمه» ثم يقول «لقد طال هذا الانغلاق واستمر أياماً متلاحقة» يوما وراء يوم» كان يظنه فى أول الأمر كسلا وطلبا للراحة فنام» وكان يردد فى ساعات للجوع أو الوحدة فيخرج إلى المدينة» ولكنه يعود وكأنما كان تائها».

لم تكن هذه الإجازة للتفرغ بل كانت فى الحقيقة هرباً من فراغ وقلق.. يقول وهو يحاول أن يصف قسوة هذه اللحظة التى وجد نفسه فى صحرائها «كم هى مركبة تلك الصورة التى يتخيلها لنفسه. نسر عجوز فى قفص ضيق ملقى فى صحراء».. كم هى قاسية هذه الصورة.. «نسر عجوز فى قفص ضيق».

«إجازة تفرغ» هى هذا الحديث الشخصى لهذا النسر العجوز فى هذا القفص الضيق الملقى فى صحراء.

●●●

قرأت «إجازة تفرغ» وكأنى أستمع إلى إحدى سوناتات بيتهوفن» ذلك لأن سوناتات تدعوك إلى أن تعيد الاستماع إليها مرات» وفى كل مرة تستمع إلى نغمات جديدة لم تنتبه إليها فى المرة السابقة.. وتشعر فى كل مرة وكأن ستارا يزاح من أمام أذنيك.. ففى كل مرة تتقدم خطوات داخل أعماق العمل الفنى..

و«إجازة تفرغ» حيلة فنية لجأ إليها الفنان لتوضيح هذه العلاقة الدقيقة والحميمة بين الواقع والوجود من جهة والفن من جهة أخرى.. وفى «إجازة تفرغ» نلمس موقف الفنان من الفن الحديث ومن الفن التجريدى وكأن الفن التجريدى . عند الفنان . هو التعبير الحق عن الفن كوجود آخر.. وجود مقابل.. وهو يرفض أو يكون الفن محاكاة .. أو أن يكون الفن مجرد حكاية.. وكما صدمه وهزه تعليق حسنية فى نهاية هذا الحديث الشخصى على لوحاته الثلاث وهى تقول فى سذاجة وتلقائية «ده انت راسم حكاية».. كان يعلق حسنين حكما.. حكما قاسيا أصدرته حسنية بفطرتها على لوحات الفنان.. وكانت هذه اللوحات التى تذكرنا بقسوة لوحات جويا الأخيرة.. كأنها رؤيا ترينا مستقبل الفنان ومصرعه على يد زوج حسنية وجاء هذا المصرع وكأنه انتحار.. وما أغرب أن يكون اسم القاتل محمود عبدالسلام.. وكأنه كان يريد أن يقول حسن عبدالسلام.. وكأن حكاية وردان الجزار . موضوع هذه اللوحات . كانت تمهيداً لهذا الواقع الفاجع الذى جاء نهاية لإجازة تفرغ ونهاية للفنان حسن عبدالسلام وكأن الفنان يقوم برحلة خطرة فى قلب الف ليلة وليلة.. وما أصدق كلمات دانتى فى الكوميديا فى تصوير هذه الرحلة.. بل فى تصوير الف ليلة.

«وبعد أن فتح الأبواب المقدسة على مصراعيها قال ادخل ولكن حاذر أو لا تنظر خلفك وإلا وجدت نفسك مرة أخرى فى الخارج».

هكذا يدعونا بدر الديب أن ندخل،وقد فتح أمامنا ابواب عمله.. باباً بعد باب.. ولعل أروع أبواب هذا العمل الفنى الفريد والمتفرد هو باب تورينو الذى عاش الفنان فيه تجربة عنيفة وقاسية وغنية تجربته مع لويزا.. ولويزا هى التى فتحت باباً . لنا وللفنان . إلى الكوميديا.. وإلى الجحيم حيث وضع الفنان نفسه فى قاعة.. وهو يتهم نفسه بالخطيئة وهو يتساءل «هل خطيئتى خلقية أم خطيئتى تجاه الفن ام هما شىء واحد معاً فى داخلى وفى ماضى وحاضرى الذى أعيشه الآن فى إجازة للتفرغ لا أستطيع فيها أن أعمل ولا أجد القدرة على ان ألد ما فى داخلى من قيمة، وذلك لأن «الفن لا يستمد قيمته من أنه شبه الوجود ولكن من انه هو الصانع للقيمة وللوجود».

ولويزا تقرأ بعد أن قالت للفنان «انت فى حاجة إلى الاعتراف وتعلم الاعتراف».. وكأن الذى يكتب بهذا الحديث الشخصى هاشاً عظيماً للكوميديا «ورأيت باباً عظيماً شدنا فى المكان، أعلى ثلاث درجات، لكل منها لون، وحارس لا ينطق بكلمة، ولا يأتى بحركة».

من هذا الباب العظيم.. وعلى هذه الدرجات الثلاث ذات الألوان المختلفة، وبين هؤلاء الحراس الذين يقفون . احتراما وإجلالا . الذين

لا ينطقون والذين لا يتحركون.. من هذا الباب يدعونا بدر الديب إلى الدخول إلى قدس أقداس عمله.

قرأ بدر الديب كوميديا دانتى وقرأ ألف ليلة وليلة وعن طريق إجازة تفرغ أراد أن يدعونا لدخول عالم الكوميديا ودنيا ألف ليلة.. والتجول فى طرقهما الكثيرة والممتلئة بكل ما فى الحضارتين اللتين انتجتا هذين العملين العظيمين، وهو يريد أن يقرر لنا بهذه الدعوة وبهذه الرحلة أن الفن ليس محاكاة أو حكاية انما هو وجود آخر.. وجود مقابل، أقرب أن يكون امتدادا من ناحية للوجود نفسه، ومن ناحية أخرى هو وجود آخر تتحد فيه القيمة التى لا يعرفها الوجود إلا من الوعى أو الاستقرار ويقول «فالفن لا يستمد قيمته من انه شبه الوجود ولكنه من انه هو الصانع للقيمة للوجود»، ولعل القارئ قد يرى انها كررت هذا المعنى من قبل، ولعلى أريد أن أضع خطاً تحت النغمة الرئيسية واللحن السائد فى هذه السوناتا النثرية.

ويقول الفنان «ان دانتى يعلمنا ان الاعتراف والوعى الكامل بالخطيئة أول الطريق للخلاص، ويقرر اننى متأثراً بتعاليم دانتى: «فلأسلك إذن طريق الاعراض فليس لى الآن غيره، ولأعترف خطوة خطوة بكل خطية قد اقترب من المعنى ومن الخلاص».. وكأن هذا الاعتراف خطوة خطوة هو هذه الدرجات الثلاث التى تؤدى إلى هذا الباب العظيم.

ويقول الفنان أيضاً «يا إلهى، هل ينتقم منى دانتى؟ هل وصلت إلى نهاية اليأس ونهاية الحياة؟ أم أنا منزعج من الوحدة ومن خطايا التسجيل والاعتراف، ويقول وهو يردد قانون إيمانه الفنى: «العمل الفنى مثل الإيمان والتوحيد، الشرك فيه هرطقة وخيانة».

ومن الطريف وأنا أصل إلى حديث بدر الديب عن كوميديا دانتى أن أجد رقم الصفحة التى يبدأ منها هذا الحديث هو ٩٩ ونحن نعرف علاقة رقم ٩ بحياة دانتى وبالكوميديا.. ليس هنا فى هذا الرقم إلا معجزة مطبعية.. كانت بياتريس فى التاسعة عندما التقى بها دانتى لأول مرة، وكان اللقاء الثاني - والأخير. عندما كانت بياتريس فى الثامنة عشرة.. وكان لقاء عابرا.. وبعد ذلك أبدع الكوميديا والتقى بحبيبته فى الباراديزو (الفردقة) وبعد هذه الجملة المعترضة أعود إلى إجازة تفرغ ولو انى لم أخرج منها.

اتساءل لماذا فرضت على الفنان حسن عبدالسلام هذه الإجازة المفتوحة.. اى إجازة إلى الأبد وأعنى أبد هؤلاء الذين يملكون أن يفرضوا على الآخرين هذه الإجازة المفتوحة.. وهذا الأبد يطول أو يقصر حسب عمر صبر هؤلاء

الذين يعيشون . أو يعانون هذا الأبد.

ولكنى أعرف لماذا طلب حسن عبدالسلام إجازة تفرغ وهجر القاهرة إلى هذا البيت الذى اشتراه بكل ما يملك هناك قريباً من ملاحات الإسكندرية عند المكس يقول الفنان: ،لقد فقدت مع ٦٧ أى ثقة فى أى وعد او عمل. وكنت أحس أن كل الهرج الكبير الذى صاحب إعادة البناء لن يؤدى إلى شىء، لأنه يتم فى الخفاء ومن سلطة علوية، ويقول ،قررت أن اترك القاهرة وبدات محاولاتى لأخذ إجازة تفرغ. إجازة للبعد عن القاهرة والخضوع لاحتياجات المحلة عن بعد.. كنت قد قررت أن أكون اميناً مع نفسى ويقول ،اننا أراجع ما حملته من جرائد ٦٨ وأحس اننى كنت مبررا بطلبى الاختفاء بمفردى فى الاسكندرية،.

ويقول ،أنا وحدى فى شوارع القاهرة بدون زوجة وبدون أم وأريد أن اكون بدون بيت وليس أمامى إلا الإسكندرية، ويقول عن القاهرة ،كيف أستطيع أن أغير القاهرة ومصر. كان كل شىء علية ان ينتظر للعام القادم عام ١٩٦٩. وكان جمال عبدالناصر يقول عنه عام للمواجهة والبناء.. وكانت القاهرة تبلغ فيه ألف عام من عمرها، وكنت قد قررت أن أتحول إلى الإسكندرية بعيداً عن هذه العجوز التى لا تتغير، وعندما يفكر وهو فى الإسكندرية أن يعود إلى القاهرة.. يقول ،لا لا أريد أن أغير شيئا من هذا، فإذا غيرته، إلى أين؟ أين أذهب وماذا أفعل من جديد فى القاهرة، كم أصبحت أخشاها لاأريدها وأكاد أكرهها، كل شىء هناك زائف مصبوغ غير قادر على أن يعترف بما هو فيه من نقص واضطراب وحيرة وتقاعس،.

إنه لن يعود إلى القاهرة.. كان فى الإسكندرية مصرعه وبمصرعه انتهت إجازة تفرغ.. كأنه تفرغ ليموت وإتساءل هنا لماذا اختار بدر الديب لبطله هذا المصير الدموى الفاجع.. هذا المصير الحزين لهذا النسر العجوز فى قفصه الطيور الملقى فى صحراء.

وهذه الرءوس المقطوعة والمفصولة عن أجسادها فى العمل الفنى وفى الواقع.. هذه اللوحات التى تسجل حكاية وردان الجزار والتى - كما قلت - تذكرنا بلوحات جويا الأخيرة.. وكأن ألف ليلة والكوميديا قد امتزجنا معا فى رسم مصير حسن عبدالسلام، وكأن صلاته وردان الجزار قد انتقلت بألوانها الدموية القاسية والعنيفة إلى جحيم دانتى.

وماذا يريد بدر الديب أن يقول بهذا اللقاء بين مصرع حسن عبدالسلام - بيد محمود عبدالسلام وكدت أكتب حسن عبدالسلام - وبين وفاة جمال عبدالناصر عام ١٩٧٠.. ويقول الفنان عن جمال عبدالناصر: ،عظمة الرجل مقررة

ومؤكدة، رغم أنه محصور ومحاصر، وكان حسن عبدالسلام كذلك.. كان محصورا.. وكان محاصرا.. وكان الموت هو الحل الوحيد لكل ما عاناه من حصر وعجز وقهر.. ونشعر بمدى ألمه من هذا الحصر وهو يقول: «كم أريد أن أعود إلى تلكا للحظات القديمة التى اكتشفت فيها الرسم والقدرة فى أصابعى وعينى على وضعه على اللوحة.. وتلك القدرة متى بدأت؟، وكأنه يريد أن يسأل أو يتساءل وكيف انتهت هذه القدرة؟.

ويقول عن عامه الأخير «لقد تقدمنا فى العام الجديد عام ٧٠، وكأننى كنت أتصور أنى لن أبلغه، تقدمنا بعد بحر البقر وبعد ضربات العمق، وكلمات جولدا مائير عن ضرورة بعث الشلل فى نظام عبدالناصر، وفى يوم واحد فى خريف هذا العام رحل عن هذه الدنيا جمال عبدالناصر.. وحسن عبدالسلام.

•••

وماذا تعنى كلمات الفنان فى نهاية حديثه الشخصى الذى توقف بمصرعه.. أقول ماذا تعنى كلماته الأخيرة: «استطيع أن أحل نفسى من الصمت ومن الخطيئة وأن أحمل نفسى لأخرج وحدى لا عرق روحى ومدنى فى جنسيته»، ويقول وكأنه يسعى قاصدا وعامدا ومريدا إلى مصرعه: «وحتى لو عاد زوجها، ثم يقول «إنها بداية جديدة أو نهاية أسلم نفسى للواقع بعد أن اطمأنت روحى إلى صناعة الوجود ورفع الخطيئة.

•••

وأعود إلى لويزا تقرأ لحسن عبدالسلام كلمات دامت فى الكوميديا عن مصر.. وعن النيل وعن المصريين «أولئك الرجال الذين يعيشون حيث يجرى النيل من المنبع إلى الرمال الضحلة».

هؤلاء الرجال الذين عاش معهم الفنان على الجبهة وعايش معهم حرب الاستنزاف بكل ما كان فيها من قسوة وعنف ومن ضحايا.. وسجل الفنان.. عندما دعى إلى زيارة الجبهة - هذا اللقاء فى لوحته «عودة الفجر» وكم كان فاجعا وقاسيا استشهاد عبدالحى - أحد الثلاثة الذين جاءوا ليصحبوه إلى الجبهة.. ولكم كانت هذه العودة قاسية وكم كان الفجر دمويا.. ولم تنشر لوحة «عودة الفجر» ولعلها كانت وراء هذه الإجازة المفتوحة.. هذه الإجازة المفتوحة التى انتهت بمصرعه وكانت بجانب جثته هذه الأوراق - إجازة تفرغ - الذى وجدها رئيس التحرير، ونشرها عام ١٩٧٤ ويقول رئيس التحرير فى نهاية الكتاب.. «لقد تأخرت كثيرا فى العمل على نشر هذا الكتاب وترددت طويلا، ومازلت حول ذلك، ومازلت لا أدرى ماذا أسمى

هذه الأوراق، هل هى مذكرات أم تأملات فى الفن أم رواية وعمل كامل مستقل لعلها تأملات أو مذكرات أو يوميات حتى ولكنها ليست رواية.. لكنها عمل كامل مستقل.. ولو أن مصرع الفنان لم يسمح بإتمام هذا الاعتراف.. فهو اعتراف لم يتم.. ويقول الناشر: «لقد وجدت الأوراق إلى جانب مجموعة كبيرة من الاستكشاف واللوحات والتمثال الذى كان على البحر والقرص الذى لم يكتمل وأنت تقرأ إجازة تفرغ تذكر كلمات وأننى فى الكوميديا وهو ينتظر على أبواب المطهر:

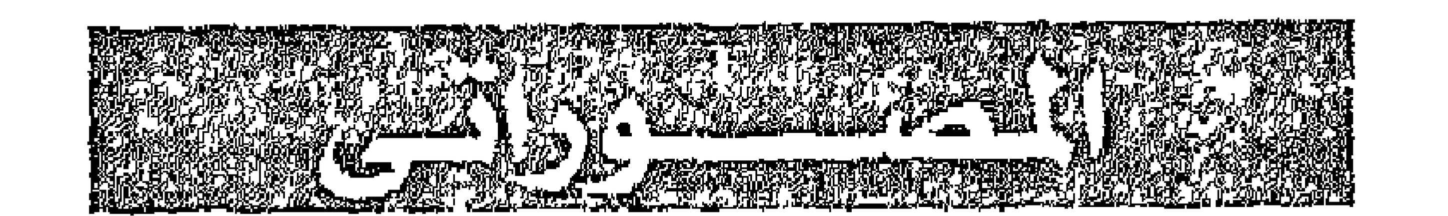
«الأصفاد فى البداية صعب والانتظار طويل ولكن الخضرة فى الروح قائمة وهناك ما يترقرق منها مستعدا للعبور والتصعيد».

هكذا كنت وأنا أقرأ إجازة تفرغ.. قرأت مرتين.. وبدأت القراءة الثالثة ولكن وجدتنى مدفوعا إلى إرجاء هذه القراءة الثالثة لأكتب هذه البداية لحديث لعله يطول.. أردت بهذه الكمات أن أدعو القارىء إلى قراءة «إجازة تفرغ» ولكننى وجدت أن بدر الديب سبق أن كتب هذا العنوان فى مجلة إبداع (مايو ١٩٩١) وهو يتحدث عن «رأسه والتنين» للصديق إدوار الخراط ويجعل عنوان حديثه دعوة لقراءة «رأسه والتنين».. وكان أن اخترت «بداية لحديث».

• • •

ولعل القارىء يلمس بوضوح أنى أحاول الطواف حول والتجول فى هذا العمل الكبير رغم صغر حجمه (٢٠٣ صفحة) من القطع المتوسط عن «دار المستقبل العربى».. والغلاف المعبر أصدق تعبير عن محتوى إجازة تفرغ للفنان القدير «عدلى رزق الله».. أحاول الدخول والأبواب متعددة.. ولا أدرى أين يقع باب الدخول.. هذا الباب الذهبى!.

كم أكون سعيدا لو وصلت دعوتى لقراءة إجازة تفرغ إلى القارىء.. هذا العمل الذى أبدعه الروائى والناقد والشاعر بدر الديب ■



رضوان الكاشف : ساحر السينما المصرية

عيد عبد الحليم

كانت السينما بالنسبة لرضوان الكاشف واحدة من وسائط تجلى الحقيقة والمكاشفة، ووسيلة للغوص فى بحار المجتمع المتلاطمة، ليقدم من خلالها المسكوت عنه والمهمش فى المكان والزمان والعلاقات الانسانية.

ولد الكاشف فى القاهرة فى ٦ أغسطس ١٩٥٢ وتوفى فى يونيو ٢٠٠٢، وهو ذو جذور صعيدية فأسرته تنتمى الى قرية "كوم أشقاو" بمحافظة سوهاج، حصل الكاشف على ليسانس الآداب قسم فلسفة، وان تأثر أكثر بالفلسفة الصوفية لابن عربى وابن الفارض والفارابين وقد امده هذا التكوين الفكرى بمنهجية فى الرؤية، وتوق لا ينتهى للحرية والتجريب.

وقد شارك الكاشف مع مئات المثقفين والملايين من الشعب فى انتفاضة يناير ١٩٧٧، وكان من المتهمين فى قضية التحريض لها، وقبض عليه كذلك عام ١٩٨١ فى الحملة التى قادها السادات واعتقل فيها عدد كبير من المثقفين، وقبل ذلك كان الكاشف قد اخرج كتابين مهمين الاول عن شاعر الثورة العرابية وخطيبها "عبدالله النديم" والثانى عن "تجديد الفكر عند زكى نجيب محمود". ولعل كتابه "الحرية والعدالة فى فكر عبدالله النديم" من أهم الكتب والدراسات التى تناولت حياة وابداع النديم لما فيه من مناقشة جادة وموضوعية لقضية الحرية والعدالة الاجتماعية والتى تعد من القضايا المهمة فى الخطاب الثقافى والسياسى لشاعر الثورة العرابية.

ويؤكد الكاشف على هذا فى مقدمة كتابه قائلا: "لسنا أمام رجل

سهل.. بل نحن أمام أحد الذين تعددت جبهات كفاحهم واتسعت.. وإخطأ من لم ير فى النديم إلا خطيبا او صحفيا برع فى الترجمة بلغة يسهل وصولها الى قلوب الناس، ما صاغه الآخرون من أفكار، وما وضعوه من خطط، فنحن مع النديم، نكون بصحبة داعية كبير للحرية والعدالة وعدو للجهالة.. وعازف بقدر المعارف والعلوم.. ومرشد للتحدث والتقدم والعمران.. ومفكر وثائر سياسي، كان أول من انضم من المدنيين لعصبة العسكر الوطنيين.. وكان مع آخر من رحلوا عن ميدان التل الكبير".ويضيف الكاشف: "ومع النديم نتواصل مع أرواح شعبنا فى فترة عصيبة من تاريخه، فالنديم نشأته وحياته فكراً، كان أكثر عصبة الاصلاح اقترابا من الشعب، وأقدرهم إمكانية على التأثير فيه، والتأثر به، وهذا فى اعتقادنا ما أكسب دوره تفرداً ميزه عن زمرة الاصلاح".

ثم يتعرض الكاشف الى الأفكار العامة التى وجهت فكر ونشاط النديم وأولها إيمانه الكامل بقضية الوحدة الوطنية التى يعرفها النديم فى مقال له تحت عنوان "الحياة الوطنية" ونشر بجريدة "الأستاذ" فى٣٠ أغسطس سنة ١٨٩٢: "حفظ الوحدة الوطنية فى الأجناس القاطنة فيما يسمى وطنا بتوحيد القضاء والمعاملة" حيث يرى النديم ان هذه المستويات المختلفة من الوحدة، قد تحققت فى تاريخ الشرق وتاريخ مصر، فالدولة الاسلامية استطاعت أن تخرج الشرق من حالة الهمجية والوحشية التى كان يعيشها، وانتقلت به الى حالة حضارية متقدمة، وذلك حين قدم الاسلام فوحد "الحكم فى محكوميه على اختلاف الاجناس والدين والوطن وأنزل المجموع منزلة اهل بيت وجعلهم أعضاء لهيكل القوة الحاكمة فمالت اليه النفوس واتحدت الكلمة وائتلفت العشائر وجعلوا وجهتهم مساعدة هذه القوة بالنفس والنفيس، يستوى فى ذلك المسلم والمسيحى والاسرائيلى والمجوسى وغيرهم تدعوهم لذلك وحدة النظام".

ويشير الكاشف الى أن النديم أيضا كان معنيا بخلق رأى عام يعى مصالح الوطن واحتياجات التقدم والتمدن والعمران، واعتبر التنظيم من ناحية إحدى الادوات المهمة الرئيسية فى خلق مثل هذا الرأى العام. فالنديم يرفض فى بداية حياته الاشكال التآمرية كوسيلة لإحداث التغيير السياسى المطلوب فيخرج من جمعية مصر الفتاة السرية التى استهدفت القضاء على ديكتاتورية اسماعيل واستبداده والعمل على خلعه او قتله، ليعمل فى العلن ويدعو زملاءه لاتخاذ نفس الموقف، مؤسسا موقفه هذا على قناعته بأن العمل السرى يضيق مجال تأثيره على افراد قلائل، فى حين ان التدنى الهائل فى الوعى السياسى والاجتماعى والثقافى عند الشعب يفرض ان تصل دعوة الاصلاح الى اوسع جمهور ممكن، وبما يفرض تنوع

اشكال وأساليب جذب الجمهور اليها، لقد آمن النديم أن الطريق الصحيح للاصلاح هو تنبيه الرأى العام على ما يدور حوله.

المقاومة بالفكر

وربما من أجل ذلك قام "النديم" باصدار جرائده الثلاث التنكيت والتبكيت ثم اللطائف ثم الاستاذ والتى قصد بها الوصول الى اوسع جمهور ممكن، واختار لغة وسطا بين الفصحى والعامية خالية من المحسنات البديعية او على حد قوله "لاتكون منمقة بمجازات واستعارات ولا مزخرفة بتورية ولا مفتخرة بفخامة لفظ وبلاغة عبارة ولا معربة عن غزارة علم وتوقد ذكاء، ولكن احاديث تعودناها ولغة الفنا المسامرة بها".

ومن الجوانب البارزة فى شخصية عبدالله النديم والتى ركز عليها "رضوان الكاشف" فى كتابه هى ميله الى تأسيس الجمعيات الأهلية مثلما اسس "الجمعية الخيرية الإسلامية، او دعوته للأقباط بتأسيس جمعية خيرية قبطية كما اورد ذلك د. على الحديدى فى كتابه "عبدالله النديم.. خطيب الوطنية" او ما اورده د. محمد خلف الله فى "مذكرات النديم" حيث يقول: "ثم انفتح باب الجمعيات ودخلها الناس جماعات، وجمعت فريقا من الأقباط ودعوتهم للألفة والارتباط.. وأخذت انشر فى الجرائد ما للجمعيات من الفوائد حتى ملأت الآذان أهل البلاد بما يحركهم ضد الاستعباد".

ويؤكد الكاشف ان النديم فى مجال الثقافة هو الداعى الى تأسيس المجمع اللغوى الذى يحفظ للغة الشرقية حظها فى الوجود كلغة حية، موردا مقولة النديم "فعلى القائمين بأمر الأمم الشرقية أن يحولوا بين اللغة وموتها بإحداث جمعية من علماء الازهر وأفاضل المدرسين الذين جمعوا بين لغتهم العربية او التركية وبين اللغات الاجنبية ليصيغوا الاصطلاحات الطبية والكيميائية والهندسية ومفردات الكلام أسماء عربية تدرس تلك العلوم".

كل هذه الأدوار الفكرية التى لعبها النديم نبعت من إيمانه المطلق بالحرية والعدالة، فقد تعددت الجبهات التى حارب عليها وهو المحارب ضد سلطة الاستبداد والظلم والسيطرة الاجنبية، وهو المحارب ضد التفسخ والانحلال الاخلاقي، وهو أيضا المحارب ضد منطق الخمود والتواكل والعجز عن الفعل، فالنديم الذى ولد وعاش بين الشعب وعلى علاقة وثيقة به، وعى أن إحداث تغيرات فى البنيان السياسى والاجتماعى والاقتصادى للبلاد ربما يحقق صالح اهلها مرهون ليس فقط بإحداث تغيرات على مستوى الأفكار بل ايضا بخلق حالة نفسية جديدة عند الشعب قادرة على استيعاب منطق التغيير واساليب إحداثه.

الحرية الفكرية

واذا كان الكاشف قد ارتبط فى مطلع شبابه بأفكار الحرية وطبقها عمليا فى التحامه مع نبض الشارع ووعى الجماعة باللحظة التاريخية التى عاشها وشارك فيها بفاعلية، فإنه كان ايضا تواقا لايجاد مناطق اخرى للوعى يستطيع من خلالها تقديم رؤيته للحياة والبشر، بهرته السينما بأضوائها، لكنه لم يرد أن يدخلها من باب الهواية فقط، بل أراد ان يصقل هوايته وموهبته بالدراسة فالتحق بمعهد السينما الذى تخرج فيه عام ١٩٨٤ وكان أول دفعته، وكان فيلم التخرج هو "الجنوبية" وهو فيلم ١٦ مم روائى قصير ملون، ونظراً لما فى الفيلم من جرأة فى التعبير وقوة فى الاداء السينمائى فقد منحته وزارة الثقافة عام ١٩٨٨ جائزة العمل الأول، ولأنه منحاز للهامش فقد جاء فيلمه الثانى تسجيليا تحت عنوان "الحياة اليومية لبائع متجول" ومدته ٢٧ دقيقة.

ثم جاء فيلمه "ليه يا بنفسج" ليتوغل بالكاميرا فى مناطق عشوائية، بيوتها أشبه بجحور الفئران، وناسها الذين نسيتهم السلطة، لهم سلطتهم الخاصة حيث البقاء للأقوى فى ظل واقع معيشى مأساوي، لايخلو من فساد أيضا حيث هناك جوع متعدد، للبطن والجنس والعلاقات الانسانية، هناك تغييب تام للراهن والمتحول، هناك قلوب تنوء بأوجاعها، وقلوب تحيك المكائد، وقلوب لاتجيد الا التربص بالآخرين.

يريد الكاشف فى اختياره لتلك النماذج ان يقول "لو اقتربنا من هؤلاء لوجدنا مدى انسانية هذه الطبقات الفقيرة". يقوم الفيلم على ثلاث شخصيات رئيسية هى "أحمد" الذى قام بدوره فاروق الفيشاوي، و"عباس" وقام بدوره نجاح الموجي، و"سيد" وقام بدوره أشرف عبد الباقي، وقد جمعهم حى سكنى واحد، ثم أقاموا بعد ذلك - وهم فى سن الشباب - فى غرفة واحدة يملكها "أحمد"ن وهناك أيضا شخصية "نادية" وجسدتها "لوسي" التى هجرت عشيقها فواز، وتزوجت عباس، الا انها ترغب فى أن تنال "أحمد" وزواجها من "فواز" لم يكن الا ستاراً لذلك، وعندما يعلم "عباس" برغبتها هذه يطلقها، لكن حلمها فى الاستحواذ على "أحمد" والغرفة والعربة التى يسرح عليها الأصدقاء الثلاثة لكسب رزقهم لم ينجح ولم يتحقق، رغم نجاح هدفها الأوسط وهو انفصال الاصدقاء الثلاثة.

ودارت كاميرا الكاشف فى المكان والزمان ليبرز ملامح النسيان التى تعترى تلك الوجوه، وليرصد ايضا عبر تجاعيد هذه الوجوه ما بداخلها من أمان مجهضة، ورهانات خاسرة.هو فيلم نفسى - بالاساس - لعب فيه الحوار

الداخلى لكل شخصية دوراً فى ابراز كوامنها، وقد جاء السيناريو الذى كتبه الكاشف بالاشتراك مع "يسرا السيوي" يحمل الكثير من الدلالات حول طبيعة هؤلاء الذين يعيشون بيننا ونراهم ولكن لاندرك عن تاريخهم الخاص شيئا.

الفيلم - كذلك - حافل بكثير من الصراعات التى تجسدها الشخصيات الفرعية كشخصية سعاد التى تجسدها الفنانة "بثينة رشوان" التى تحب أحمد رغم ان احمد يعلق على حائط غرفته صورة لبنت أخرى تحترف الرقص الايقاعى اسمها مريم، فالتقاطعات بين الشخصيات ليست من النوع الذى يسهل رصده وهنا تدخل الكاميرا الى متاهة لا مرئية، لكنها عبر تناثر الجزئيات وتنوع المشاهد تؤسس لحالة مختلفة من المشاهدة عبر ترجمة بصرية مغايرة.

واذا كان المكان يلعب دوراً أساسيا فى اللغة السينمائية عند رضوان الكاشف فانه لايختار المكان الأنموذج بقدر اختياره لطبيعة مكانية تراكم عليها غبار الأزمنة والتقاليد، وهمشت بفعل سياسة نخبوية خاصة بعد مرحلة الانفتاح التى بدأت فى السبعينات، ومازالت نتائجها المأساوية تنخر البنية التحتية للمجتمع المصرى فى فيلم "عرق البلح" ١٩٩٧ يقترب الكاشف بكاميرته اكثر من مجتمع الصعيد حيث يقدم نموذجا يبدو صحراويا تماما، ينوء بمشاكل مادية واجتماعية قاسية، ولاهم لرجال هذه المنطقة الا السفر بحثا عن الرزق المفقود فنجد ما يشبه الهجرة الجماعية بينما تبقى النساء فقط فى القرية، ولايبقى معهم سوى صبى واحد هو "محمد نجاتي".

يترك الرجال النجع وراء احلامهم البسيطة بالعودة الى اسرهم وابنائهم وزوجاتهم بالطعام والملابس والثلاجات والتليفزيونات والمراوح، يندفعون لتحقيق سعادة صغيرة، تاركين وراءهم نساءهم، أجسادا حية تفوح بالرغبة والشهوة والانتظار، كما أن للسفر سبع فوائد، فهو هنا - بمثل هذه الصورة - له اضرار كثيرة، فالرغبة الجامحة بداخل نساء القرية جعلت احداهن تندفع فى علاقة جنسية مع عابر سبيل مر بالقرية لليلة واحدة، بينما تحاول واحدة اخرى والتى قامت بدورها الفنانة عبلة كامل ان تراود الفتى الصغير الذى بقى فى النجع، فتحرق الاولى نفسها بعد افتضاح أمرها، وتظل الثانية مقهورة تعانى من صراعها النفسى بين إقدامها على "زنا المحارم" مع الصبى الذى تربطه بها علاقة دم، وبين الرغبة فى تلبية نداء الجسد.

فى حين نجد قصة حب تنشأ بين الفتى وبطلة الفيلم - قامت بدورها شريهان - هذا الفتى/ الرمز هو الوحيد الذى لم يستسلم لنداء السفر، وهنا تتفتح رغبات المراهقين عندما يحبون، ظهر ذلك جليا فى مشاهد ثرية

تفجرت بالنضال والرغبة فى الحياة، ورفع الغطاء عن المكتوم عندما يسبح الحبيبان فى عين الماء الموجودة بالنجع ويقتربان من بعضهما رغبة فى الحب والاكتمال، ويحدث ان تحمل هذه الفتاة جنين الحب المحرم، فنجدها تلوذ بوحدتها وصراخها الداخلي، واضعة الأربطة على بطنها تقاوم بشدة اختيارا يمكن ان يدفعها الى مصير مشابه لمصير "شفا" التى اقامت علاقة مع عابر سبيل.فى حين نجد حرص الجماعة المسافرة على الرغبة فى قتل هذا الصبى الذى ارتكب الحب فى غيابهم، ذلك الفتى الذى باستطاعته ان يطلع النخلة التى هى المعادل الموضوعى للخصوبة، وهذا القتل تجلى فى محاولتهم لقطع هذه النخلة التى تمثل الحياة بالنسبة إلى النجع.

وعلى حد تعبير غادة نبيل فى مجلة "أدب ونقد" عدد سبتمبر ٢٠٠٢: فان الكاشف "بانتحار امرأة ونجاة امرأة يترك الباب امامنا انسانيا مواربا، يحملنا المسؤولية الاخلاقية عن الفعل الاول ويواجهنا بخيار الرأفة الذى بسقوطنا فى القسوة والتزمت لانفكر فى كونه متاحا او أنه يمكن أن يكون مكفولاً، والمأساة فى "عرق البلح" ليست نسوية الهوية فقط، وموت الصبى هو موت للحياة يجعل الخراب يدب فى بيوت القرية التى تقاوم الرحمة بالتقاليد وخداع النفس العفن، ولكن هناك الجدة وحفيدتها فى بداية الفيلم، اى قبل تكشف المأساة لنا وهذه النجاة والتأمين يبيّنان ان ثمة مكانا للرحمة - وإن مهربة - وانتصارها تكفير عن دماء الابرياء.. والبريئات. ورغم أن الفيلم لم يحقق إيرادا يذكر بعد أن تم عرضه فى دور السينما لأسبوع واحد فقط، إلا أنه حقق شهرة واسعة لمخرجه وحصد عددا كبيرا من الجوائز منها ميداليتان ذهبيتان من مهرجانين بفرنسا والمغرب، وفى مقال له يضيف الناقد الكبير د. عبد المنعم تليمة قائلا عن شريط "عرق البلح": "الفيلم يشكل سينما شابة جديدة تبشر بادخال مصر حقا الى السينما العالمية".

الحارة المصرية

ويعود الكاشف مرة اخرى الى الحارة المصرية فى رائعته الاخيرة "نظرية البهجة" او "الساحر" ٢٠٠١ الذى قام ببطولته الفنان محمود عبد العزيز وسلوى خطاب ومنة شلبى فى أول ظهور لها على شاشة السينما، تدور أحداثه حول "منصور" الذى يعمل ساحراً فى الموالد والشوارع مقدما العابه مصحوبة بالبهجة والسعادة لمشاهديه، لكن هذا الشخص البسيط الذى يحاول أن يخرج السعادة من قمقمها بداخل الروح الانسانية نجده يفشل فى اسعاد ابنته "منة شلبي" التى يحبسها فى البيت ولا يسمح لها بالخروج، ونتيجة لتزمته كاد ان يفقدها بعد أن



تعرفت عن طريق ابيها على شاب ثرى اغراها بالمال وبالمظهر، بينما هناك شاب من الحارة يحبها "سارى النجار" وهو الذى أنقذها بعد أن اخذها الشاب الثرى الى "الجراج". بينما يوجه "منصور" - محمود عبد العزيز - اهتمامه الى ابن جارته "شوقية" - سلوى خطاب - المصاب بضعف البصر، فيذهب الى والد الطفل - الذى طلق امه بعد ان تزوج عليها - ويأخذ منه الفرس الذى يعمل به فى تحميل البضائع من اجل اجراء عملية فى عين الطفل، ليبيعه للولد الثرى الذى راود ابنته فيما بعد، والذى اشتراه بثمن كبير تقربا للبنت.

السـاحر الغنـي

وقد ساهم فى نجاح "الساحر" ذلك التكامل بين النص والصورة، حيث نجد الشوارع والبيوت الصغيرة والحجرات فوق الاسطح، والصورة البعيدة الخاطفة للنيل التى تظهر من اعلى دليلا على أنه أمل فى مستقبل بهيج يتمناه ذلك الساحر، ونرنو إليه جميعا.

بقى أن نشير الى ان رضوان الكاشف عمل مساعد مخرج فيما يقرب من عشرين فيلما مع يوسف شاهين ورأفت الميهى وداود عبد السيد .وبعد:فقد كان الكاشف بأفلامه القليلة احد المخرجين الكبار فى السينما المصرية، فالمسألة ليست كماً وإنما التاريخ يسطر من يحرثون فى أرض جديدة، توفى رضوان الكاشف فى يونيو ٢٠٠٢ ■

عبدالهادي الجزار: الفن والحرية

أمنية فهمى

في شهر مارس ولد الفنان التشكيلى المصرى عبد الهادى الجزار، وفى مارس أيضاً رحل.. ومابين الولادة والرحيل عاش الجزار ٤١ عاماً فقط، لكنه ترك لنا أعمالا متنوعة ومميزة قد لا يتركها فنانون عاشوا سنوات أطول منه.

ولد عبد الهادى الجزار فى مدينة الأسكندرية يوم ٢٣.مارس عام ١٩٢٥ بحى القبارى، ثم انتقل وهو فى مرحلة الطفولة مع أسرته الى القاهرة، وبالتحديد الى حى السيدة زينب على مشارف تلال زينهم.. وتعد تلك المنطقة من اقدم أحياء القاهرة الشعبية وأكثرها فقراً. وكان والده رجل دين ملتزم مما كان له عظيم الأثر على ابنه الذى قضى طفولته وشبابه فى جو من التقاليد الدينية والشعبية بحكم النشأة والتربية.

موهبة مبكرة

وفى حى السيدة زينب شاهد الطفل عبد الهادى الجزار العادات المتأصلة بين أبناء الطبقات الشعبية الفقيرة فى المدينة، وادرك فى سن مبكرة حجم الخرافات التى تحاصر هؤلاء البشر، كما تعرف على من يمارسون السحر والدجل فى الموالد و الأفراح وحفلات الزار التى كانت معروفة ومنتشرة وقتها بشدة، وسمع من هؤلاء الحكايات الخرافية التى تكرس الاتكالية، الاعتماد على الحظ والكنوز المدفونة وغيرها من

القصص التى يتناقلونها دون أساس.

وقد ظهرت موهبة الجزار الفنية فى سن مبكرة نسبياً، فبعد أن انهى دراسته الابتدائية وكان مازال مراهقاً، تقدم بأوراقه الى كلية الفنون الجميلة على أمل الالتحاق بها، لكن تعذر هذا الأمر بسبب صغر سنه وعدم انتهائه من الدراسة الثانوية، التى تخول له الالتحاق بالكلية التى يرغب فيها. ولم يوقف هذا أحلامه، بل زاده اصراراً وحماساً على متابعة الطريق، وخلال دراسته الثانوية بمدرسة الحلمية، التى تقع قرب محل سكنه.

هنا لابد أن نذكر أن الفنان حسين يوسف أمين كان واحداً من التربويين الذين عملوا تحت قيادة الفنان المفكر حبيب جورجى، الذى استحدث نظريات متقدمة فى ميدان تعليم الرسم والتربية الفنية للأطفال، وكان معه يوسف العفيفى وحامد سعيد بالاضافة الى شفيق زاهر ويوسف همام وسيد الغرايلى ونجيب أسعد وشفيق رزق ولبيب ايوب، كل منهم انشأ فى المدرسة التى يعمل بها جمعية للرسم، كما كونوا فيما بينهم ما عرف وقتها باسم جمعية الرسم بالألوان المائية، بعدها أطلقوا عليها اسم جماعة الرعاية الفنية، فكانوا ينشرون أفكارهم بين طلبتهم بالمدارس الثانوية، ويشجعونهم على الالتحاق بكلية الفنون الجميلة بعد الانتهاء من الدراسة الثانوية، وهم محملون بأفكار تقدمية مناهضة للأساليب التقليدية فى الفن. ورغم أن حسين يوسف امين لم يدرس للجزار سوى عام دراسى واحد فقط، فإنه كان كافياً لتنشأ بينهما علاقة انسانية قوية، والدليل ان الجزار عندما تزوج بعدها بسنوات، ارتبط باحدى قريبات أستاذه المفكر الكبير.

كانت أول مسابقة يشارك فيها الجزار خلال مسيرته الفنية فى عام ١٩٤٢، وكان مازال طالباً فى المرحلة الثانوية وحصل على المركز الأول بجدارة مما مثل حافزاً له لمواصلة طريق الفن، وأصبح حريصاً على الاشتراك فى مسابقة أكبر تنظم لطلاب الشهادة الثانوية العامة فى القطر المصرى كله، وحصل فيها أيضاً على الجائزة الأولى الأمر الذى أتاح له الالتحاق بالجامعة مجاناً.

وما ان انهى دراسته الثانوية حتى التحق بكلية الطب مدفوعاً بنصائح الأهل وتحقيقاً لرغباتهم، لكن الأمر لم يستغرق طويلاً، وبعد عدة أشهر سحب اوراقه وتقدم بها الى كلية الفنون الجميلة، فلم يجد فى نفسه الرغبة فى أن يصبح طبيباً، وكان يقول متندراً "كيف تجتمع كلمتا طبيب والجزار على لافتة عيادتى". وفعلاً التحق الجزار بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٤٤ وسط معارضة من الأسرة، وبعدها بعامين فقط كان منخرطاً فى الحركة الفنية، وكان مازال طالباً فى

عامه الثالث بكلية أحلامه، وكان ذلك من خلال (جماعة الفن المصرى المعاصر)، وكان أول معرض لتلك الجماعة بقاعة مدرسة الليسيه فرانسيه بالقاهرة.

مشوار نجاح

عين الجزار معيداً بقسم التصوير الزيتى بالكلية التى أحبها ودرس فيها فور تخرجه، وكان ذلك أيضاً فى شهر مارس من عام ١٩٥١، وظل يعمل بالتدريس حتى شغل منصب أستاذ مساعد لفن التصوير الزيتى، وكان قد التحق بالدراسات العليا بمعهد الآثار عقب تخرجه، لكن دراسته بالمعهد لم تكتمل بعد أن حصل على منحة دراسية لمدة عام لدراسة الفن فى ايطاليا وكان ذلك عام ١٩٥٤، وعاد وهو يحمل شهادة الأستاذية فى الفن من أكاديمية روما، وقرب نهاية عام ١٩٥٧، عاد الى ايطاليا مرة أخرى فى بعثة رسمية لاستكمال دراسته العليا، فحصل على دبلوم الترميم بالاضافة الى شهادة متخصصة فى الرسم الجدارى وتكنولوجيا الفن، ثم عاد الى القاهرة عام ١٩٦١ ليتم تعيينه أستاذاً لفن التصوير بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٦٣.

منذ عام ١٩٤٦ وحتى وفاته بعدها بعقدين كاملين، ساهم عبد الهادى الجزار فى عدد غير قليل من المعارض الجماعية والفردية، وفى نوفمبر عام ١٩٤٩ أرسلت جماعة الفن المصرى المعاصر التى ينتمى اليها، نماذج من أعمال أعضائها لتعرض فى متحف اللوفر الفرنسى ضمن معرض (مصر/فرنسا) وكان ذلك بعد عرضها فى جمعية الشبان المسيحين بالقاهرة، وقد انضم لهذا المعرض عدد من الجمعيات الفنية الأخرى التى يتميز أعضائها بتمردهم على الأساليب التقليدية مثل جماعة (الفن والحرية) وجماعة (الفن المصرى الحديث). وظل الجزار مواظباً ومهتماً بالاشتراك فى المعارض الجماعية، فبعد تخرجه شارك فى معرض صالون القاهرة السنوى الذى تنظمه جمعية محبى الفنون الجميلة، ومعارض الربيع التى كان ينظمها بشكل دورى اتحاد خريجى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

أما معرضه الخاص الأول فكان فى ديسمبر عام ١٩٥١ بمتحف الفن الحديث، وفى فبراير ١٩٥٣ شارك فى معرض للانتاج الفنى خلال عام ١٩٥٢ مع ٤ من المصورين هم: ابراهيم مسعودة وحسن التلمسانى وكمال يوسف وعبد الهادى الجزار، بمتحف الفن الحديث أيضاً وكان يقع وقتها فى شارع قصر النيل بقلب القاهرة، قبل أن ينتقل هذا المعرض الى متحف الفنون الجميلة

بالإسكندرية.

وفى عام ١٩٥٤ شارك فى معرض مع ٥ من زملائه بصالة جماعة الصداقة الفرنسية بالإسكندرية. وفى نفس العام شارك فى معرض (المصورين الشباب البدائيين من مصر) الذى أقيم فى فرنسا. وفى العام التالى أثناء منحته الدراسية فى ايطاليا أقام معرضاً خاصاً بمعاونة المثال المصرى عبد القادر رزق مدير الأكاديمية المصرية للفنون الجميلة بروما وقتها. واقيم وذاك المعرض بقاعة (الفالوجا) حيث لفت أنظار النقاد الايطاليين بأسلوبه المميز، فقدموه كفنان ثورى متحمس للنظام الجمهورى والغاء النظام الملكى فى مصر، كما شارك فى نفس العام فى بينالى الإسكندرية الأول، ثم بمعرض (الفن المعاصر) الذى نظمه الناقد ايميه آزار عام ١٩٥٦ بمتحف الفن الحديث بالقاهرة.

والمتابع لأعمال عبد الهادى الجزار يدرك أنه امتلك الفكر الفلسفى والأسلوب السريالى مع رفض الأساليب الفنية التقليدية، كما توفر لديه الوعى بالظروف الاجتماعية مع ربط الفن بالمجتمع، وكلها مبادئ جماعة الفن المعاصر التى سار عليها الجزار طوال حياته الفنية، وأضاف اليها طابعه الخاص الذى يشيع احساساً قوياً بالمجهول ويركز على تأكيد الغموض فى الأشكال والعناصر بأسلوب ساحر يؤثر فى المشاهدين ويلفت نظرهم.

المرحلة التحضيرية

كانت جماعة الفن المعاصر هى الأرضية الفكرية التى ارتكز عليها عبد الهادى الجزار وزملاؤه عندما رسموا لوحاتهم الأولى، هكذا تكونت الشخصية الفنية المستقلة والمتميزة للفنان، جنباً الى جنب مع دراسته العلمية فى الجغرافيا والتاريخ ودراسته الفنية للأشكال الطبيعية، وكانت توجيهات أستاذه حسين يوسف امين خير مرشد له فى بداياته، وقد لاحظ أستاذه من البداية قدرته على تفسير الظواهر المختلفة من خلال الرسم، ووعيه بضرورة توافر الوحدة والتجانس فى العمل الفنى، مع الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة ومراعاة تناغم جميع العناصر فى اللوحة شكلاً وموضوعاً، لهذا كانت أعمال الجزار ذات تأثير تراجيدى واضح. وقد كتب الفنان الكبير حسين بيكار عن تلك المرحلة، أنه كان يقوم بالتدريس للجزار عن الجسم الحى.. وذات يوم دخل المرسم ليجد الجزار مستغرقاً فى رسم العينين والأنف، رغم أنه من العادة أن يقوم الفنان برسم الشكل

العام للجسد أولاً، قبل أن ينتقل للتفاصيل حتى لا يفقد الفنان سيطرته على النسب وتوازن الشكل وتوزيع المساحات فى اللوحة.. فقام بيكار بتنبيه تلميذه الى الأسلوب المتبع فى هذه الحالات، لكن عندما عاد فى المرة التالية وجده مستمراً فى نفس الطريقة ولم يغيرها، ومع ذلك لم يفقد سيطرته على الشكل ولم يقع فى الأخطاء المتوقعة، وكتب بيكار يقول : "سررت من رسمه الذى كان متكاملاً وتبينت أن عناده مبنى على اقتناع ومهارة، واستطاع أن يقنعنى أيضاً بوجهة نظره بأدب.."

هذه الواقعة تثبت تميز الجزار من البداية بشخصية مستقلة، وبالتمرد الحميد على القيود الأكاديمية، وقد استفاد من المدرسة السيريالية التى ظهر أثرها جلياً فى أعماله من البداية. وقد تركت أعمال عبد الهادى الجزار أثرها على معظم الفنانين من جيل الستينيات والسبعينيات ممن تناولوا التعبيرية الشعبية فى أعمالهم، أما بالنسبة للفنانين من الأجيال التالية، فقد أصبحت أعمال الجزار بالنسبة لهم فى مقام الأساطير، لا يمكن تقليدها أو المساس بها وبقيت كترات أكثر منها منهجاً فى الأداء الفنى. فالجزار لم يبتكر عالماً غير موجود، ولم يبتكر حلولاً تشكيلية تمثل اضافة لفن التصوير المصرى المعاصر، فقد فعل ما يفعله المصورون المجددون حين يعكفون على رسم لوحات متتالية من مضمون استحوذ على خيالهم الفنى الخصب فى معمار تشكيلى يتسق مع وجدانهم التعبيرى. هذا ما فعله الجزار بوعى ابن البلد والذكاء الفطرى للإنسان المصرى العريق، وطموح الإبداع المتحفز فى طفولته وشبابه بحى السيدة زينب، الذى يعد واحداً من الأحياء الشعبية الغنية بالأصالة والأسطورية، التى تتمحور حول الضريح حيث ينطلق وجدان البسطاء بلا حدود فى سعى دائم بكل الأساليب للتواصل مع كرامات السيدة لواسطة شافعة خالصة الى الله سبحانه وتعالى، المجيب لمطالب البسطاء الخاشعين من زبائن صناع الأحجبة والتعاويذ، ومنشدى الأوراد والأدعية فى حلقات الذكر والبخور محاطين بالمجاذيب والدراويش والواصلين، وحملة البيارق وآكلى الثعابين وراشقى الأسياخ الحديدية فى أجسامهم ولاعبى السيرك.. بانوراما عريضة من الميثولوجيا التى تمثل الحياة الشعبية المصرية حين تلجأ فى حلول مشكلاتها الحياتية الى الاستعانة بالسحر، والتيه والأساطير.. فتدفع بارادتها الى أضرحة المشايخ الواصلين. هذا هو العالم الفنى للجزار، والذى برز فى لوحاته التى صور فيها ثقافة قاع المجتمع المصرى.

قبل هذه المرحلة الفنية التى امتدت ما بين عامى ١٩٤٨ و١٩٥٩،وفى

بداياته الأولى.. انشغل الجزار بموضوعات تمثل بدء الخليقة فيما عرف بمرحلة القواقع، وبعد عام ١٩٥٩ انشغل بعالم الفضاء حتى رحل عن عالمنا عام ١٩٦٦، تاركاً الحياة التى شغله غموضها.. تاركاً البشر الذين انشغل بهمومهم. وما بين ميلاده ووفاته ابتكر عبد الهادى الجزار مدرسة فنية متفردة مازالت تبهرنا حتى اليوم.

فنان القواقع

فى المعرض الأول لجماعة الفن المعاصر عام ١٩٤٦ وكان بعنوان (انفجار الخوف) برزت أعمال الجزار، وفى هذا المعرض بالذات تم اطلاق اسم فنان القواقع على عبد الهادى الجزار، الذى هو ابن الساحل.. فقد جاءت أعماله فى هذا المعرض تحمل اطلاق كوامن البدائية الفطرية فى نفسه، حيث سجل فى سلسلة من اللوحات أفكاراً فى المطلق، بداية من رمال الشاطئ الى القوقعة الرحم، ونرى فى رسوم القواقع تلك.. نسوة عاريات مليئات بالعطاء ويسكن داخل قواقع ضخمة كالأرحام فى أرض جرداء من اى فكر أو طموح، وفى تلك اللوحات يظهر انشغال الجزار بعلاقة الفن بالمجتمع خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، كما انفعل بحجم التحولات التى حدثت فى الشخصية المصرية، كما كان واعياً بضرورة مواكبة فنه لهذه التحولات منطلقاً من رغبة فى حياة تسودها حرية التعبير واستقلالية الوطن، ومنطلقاً من أصول بيئية عميقة التأثير فى وجدان الفنان المصرى، الذى ساعده على تفجيرها قيام العديد من الجماعات الفنية، بعضها استمد أصوله من تمرد فنانى الغرب بعد انهيار القيم التى آمنوا بها وراهنوا عليها فى مستقبلهم ومستقبل البشرية بعد الحرب العالمية الأولى وما حملته من نتائج كارثية. ان انفجار الخوف فى نفس عبد الهادى الجزار والتعبير عنه من خلال ابداعه التشكيلى مرجعه الى الظروف الكونية التى عاشها وعانى منها المثقف المصرى. فكان من الطبيعى أن يقود جيل جديد من الفنانين حركة التمرد على فترة الركود الأكاديمى التى سادت قبل الحرب العالمية الثانية، والتى انتهى اليها جيل الرواد منذ إنشاء مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨.

فقد انطلق الجزار فى معرضه الأول من البدايات الأولى لكل شىء متجاوزاً ذاته الى مضامينها الحميمة القادمة، متألقاً فى رسوم الحبر الأسود ببراعة لازمته حتى آخر عمل له، ولم يبق من عالم الجزار الذى عُرف بمرحلة القواقع سوى رسوم قليلة جداً، وبعض الاسكتشات.. فقد كانت



مرحلة فكرية أكثر منها فنية اذا جاز هذا التعبير. ولم تتح له فرصة تجربة تلك الأفكار فى أشكال فنية، كما أتيح له فيما بعد عندما وجد نفسه داخل العالم الهامشى للطبقات الدنيا فى المجتمع المصرى. فظهرت بعد ذلك شخصياته ترتدى الملابس المزينة بالأحجبة والطلاسم السحرية، وأسكنهم حجرات فى بيوت فقيرة تزين جدرانها الأكف والتعاويذ.

الموروث والمستقبل

اعتاد الجزار أن يرسم داخل جدران مرسمه، فهو ليس من فنانى الهواء الطلق، واستخدم فى أعماله الحبر الأسود وأقلام الرصاص والألوان الزيتية ببراعة منقطعة النظير، وأبطال لوحاته هم فى الحقيقة أشخاص من واقع المجتمع، لكنه يحرفهم فى أدائه التشكيلى الذى يميزه ليتلاءم الشكل والمضمون كوحدة متماسكة مشحونة برموزه ومفرداته وكثافة الأداء اللونى. يظهر ذلك فى لوحته الشهيرة (المجنون الأخضر) التى رسمها عام ١٩٥١ عن اسكتش بالقلم الرصاص كان قد رسمه فى مرحلة سابقة لوجه صبى ما، ثم قام بتركيب هذا الوجه على جسد مجذوب يجاور الأضرحة مستعرضاً نفسه كجالب للبركة ومانع للحسد. فأبرز الجزار خلفه رسماً لذراعين يتخذان الشكل الهلالى يتدلى منهما الأكف تتوسطها عين الحسود. فمرحلة الأساطير الشعبية فى الواقع تمثل الابداع الفنى الحقيقى الذى عُرف به الجزار وتميز عن أقرانه به. وقدم من خلاله اضافة حقيقية لمسار الابداع التشكيلى المصرى المعاصر. فتصميمات الجزار للوحاته تشبه التصميمات المسرحية.. ففى لوحة (دنيا المحبة) التى رسمها عام ١٩٥٢، نجد ثلاثة جدران فقط -باعتبار الرابع وهمياً- وفى الجدران مداخل تشبه تلك الموجودة فى ديكورات المسرح الكلاسيكى التقليدى، هذا ووضع الجزار أبطاله فى مقدمة اللوحة بحجم كبير، ثم وزع الكورس فى خلفية اللوحة أمام عناصر الديكور المزخرفة بوحدات زخرفية شعبية.. وقد استعان فى تحقيق رؤية الصورة باضاءة داخلية هى مصدر اضاءة معظم لوحاته.

وفى لوحة (فرح زليخة) التى رسمها عام ١٩٤٨، يضع الجزار المشاهد للوحة فى مكان المتفرج فى خشبة المسرح، وينكشف الجدار الرابع الوهمى، لنرى جمهور المشاهدين المرسومين يتفرجون على زليخة البائسة، المتمسكة بأمل مفقود على شكل وردة حمراء، وابنتها بجوارها ممسكة بذيل

الفستان، بينما تتطلع القطة البيضاء الى المجهول. ويستعين الجزار بالتكثيف اللونى فى درجاته المختلفة ليساهم فى ايجاد ثقل درامى للوحة التى يزخرف كل عناصرها تقريباً، فيكسبها ذلك الثراء الطقوسى الذى يميز الأجواء الشعبية الدينية فى أى مكان وأى زمان. ورغم ثراء مرحلة الأساطير وحب الجزار لها، فانه لم يقف عندها طويلاً، فهو لم يتجمد فى مرحلة فنية مهما تجاوبت نفسه معها، ومهما حققت من نجاح محلى وعالمى على المستويين النقدى والجماهيرى.. لم يتجمد الجزار كما فعل بعض أبناء جيله ممن لم يطوروا أنفسهم، فأخذوا يكررون ابداعاتهم دون الدخول فى محاولات جديدة، لكن الجزار تجاوز مرحلة الأساطير الشعبية بسهولة، وفى بداية الستينيات دخل ما يمكن أن نطلق عليه اسم مغامرة تشكيلية جديدة - مع ملاحظة أن منهجه الفكرى وفلسفة رؤياه لازمته فى شتى مراحله الفنية مما ينم عن فنان أصيل صادق يمتلك أدواته ببراعة تتيح له قدراً من المغامرة والتجديد-. فبعد الأساطير الشعبية تعلق وجدان عبد الهادى الجزار بعالم المستقبل خاصة الفضاء، وكان يتعامل مع سطح اللوحة بعفوية وفطرة بوسائله التجريبية الجديدة، ككشط السطح بسن صلب رفيع، أو وضع عجائن الألوان.. أو لصق قواقع حقيقية،وكلها من الأساليب التى لم يستخدمها فى أى من أعماله قبلها. ومع اصراره بدأت أعماله الجديدة تفصح عن رؤية مميزة فتحت له عنان الانطلاق. وكانت الزيارة التى قام بها مع مجموعة من الفنانين بدعوة من وزارة الثقافة عام ١٩٦٣ الى السد العالى، ايذاناً بنهاية مرحلة التجريب الفضائية، حيث تبللورت لديه رؤية فنية جديدة أساسها الأشكال الآلية والأسلاك الخارجة والداخلة والتراكيب المعدنية المعقدة والآلات الميكانيكية الضخمة.. عالم جديد من المتاهات (الأسطورية) الحديثة التى لا يمكن الدخول اليها دون وضع خوذة لحماية الرأس!

وكان هذا الانتقال من مرحلة الى أخرى طبيعياً فى زمن المتغيرات الاجتماعية العنيفة التى مرت بها مصر فى حقبتى الخمسينيات والستينيات، عندما كانت ثورة يوليو عملاقاً يقوّد مستقبل الوطن، ويسحق تحت أقدامه كل الخرافات وشعوذة الماضى، ولم يكن الجزار سوى ابن بار للثورة، يؤمن بها ويسير على أهدافها، لذلك تقدم بهمة ضمن صفوف المعبرين عن مبادئها وطموحاتها برؤيته التشكيلية الناضجة ومعالجاته الجريئة والمباشرة للموضوعات التى تناولها فى لوحاته. واذا كانت لوحة (المجنون الأخضر) تعد عنواناً ورمزاً لمرحلة

كاملة من المراحل الفنية فى حياة الجزار، فان لوحة (السد العالى) التى رسمها عام ١٩٦٤ بعد عودته من الزيارة المذكورة تؤرخ لمرحلة جديدة تماماً، يصور فيها انساناً يرتدى خوذة ورداءً شفافاً، يظهر جسمه المكون من آلاف التروس والآلات والماكينيات والأسلاك، انسان عملاق يكشف عن قوته الداخلية التى تحققت ببناء السد العالى، الذى كان من أكبر تحديات الثورة المصرية.. عملاق لم يعد يربطه بالماضى سوى جسر طويل جداً مصقول يفضح أي تداخل بين الماضى والحاضر، وفى الركن السفل الأيمن من اللوحة رسم رجلاً وامرأة ينتميان للعالم القديم، أراد ان يكشف بهما النماذج السلبية القديمة، حيث صورهما بقرب فجوة معدنية فى أرض واقعها اختلف، فأصبحت مزدحمة بالعمل والعمال، لكن تبقى تعويذة من الماضى على جبين العملاق تشى بعدم انفصاله التام عن تاريخه وماضيه.

وينطلق الجزار ليرسم بالحبر الأسود أشخاصاً آلية ميكانيكية، يؤكد بها على قوة الحضارة الحديثة وقوة الآلة القادرة على اخضاع كل شيء لقوانينها. فيرسم لوحة (انسان العصر) فى نفس العام -١٩٦٤- وفيها تحول الانسان الى مومياء مكفنة فى الأسلاك والتروس والحديد والصلب، واستمر الجزار فى استخدام هذا الأسلوب حتى قدم مجموعة أعمال عن كائنات وأجسام هابطة من الفضاء، وكانت تلك الأعمال بمثابة انذار أخير يرسله الفنان للعالم قبل وفاته محذراً من سيطرة الآله على الحياة البشرية والأحاسيس والمشاعر. وفى مرحلة الفضاء تجاوز الجزار المحلية فى لوحاته من حيث موضوعات اللوحات وطرق معالجة تلك الموضوعات الى العالمية، وتطورت معالجته التشكيلية بما يتناسب مع مضامينه الجديدة. وقد تأثر الجزار بالفنان الأوروبى (بول ديلفو) أثناء زيارته بروكسل وقت بعثته التعليمية لايطاليا عام ١٩٥٨.

بقى أن نذكر أن الجزار بقى طوال حياته ابن حى السيدة زينب، الذى تربى على الحكايات الشعبية.. لكن أعماله فى سنوات عمره الأخيرة كانت تعكس قلقاً حقيقياً، وهو قلق (نظرى/تشكيلى) فى آن واحد تشهد عليه الموضوعات التى يتناولها، وعجزه عن تكييف انتاجه مع متطلبات المرحلة، الا أن هذا العجز نفسه هو ما منح أعمال الجزار عظمتها الحقيقية ، وجعل منه الفنان الذى ذهب باشكالية الهوية فى الفن الى أبعد حدودها، فكان أول من كشف حدودها الخفية ■



خطاها تسير علي الغيم

عزت الطيرى

لَمجدِ يَديْن
استفاق على مطر الوردِ
يلتفُّ حولِ
أصابعَ من لهفةٍ،
وأظافرَ من كستاءٍ زها ،
وانتهى، لحدائقَ من
سوسنٍ هامسٍ، يتناومُ فى ترفٍ،
ويزغردُ
يايدها
لدروبٍ زبرجدها
،
وخطاها تسيرُ على الغيمِ،
يبتل ماءٌ
بأعطافِ سجادها
وجوى عاجها
،
لمعراجها
وكنائس ضحكتها
يستوى العاشقُ

القروىُّ
يقيم صلاة المساءِ،
لقمصانها الزرقِ، علقها،
فوق حبلِ غسيلِ خيالاته
:
هاهنا موقعُ الصدرِ
زُخْرُفُهُ
وزخارفهُ السومرية،
موقعُ معركةٍ
بين زوجى حمامٍ،
حصانينِ من غبطةٍ وحريرٍ،
غديرينِ من عسلٍ وحليبٍ مُصَفّى
ترقرقَ موجُهما..
ثم رفّا
... وَهَفّا........
على قُلَّةِ البطنِ والسرةِ الملكيةِ،
والخصرِ إذ يتدوَّرُ
يعزف معزوفةً،
عند عُشبٍ يطلُّ

على مرجِ فُلٍّ
تَخَفَّى
ولفَّ
بأهدابهِ
كل ركنٍ
وحَفًّا
وما كفَّ هذا القميصُ
عن الرفرفاتِ
على خيطِ أوهامهِ،
بل وواصلَ تحليقهُ
واستخفَّ بأفعالِ مجنونها،
حين شفَّ القميصُ،
ومارحمَ الروحَ
مارحمتْ أرجحاتُ مشا ويرهِ
قلب صبٍ،
وما جفَّ سيلُ دماه
لو ارتطمتْ
راس هذا الفتى،
بالنواقيسِ،
تقرعُ أضلاعَه،
وتجزُّ
بها
راس حلمٍ،
وانفا
والفٌ من الطيرِ
تنقرُ في راسهِ، الغضِّ،
تلقطُ حَبًّا
ولاثمَّ معجزة،
ستفسّرُ أحلامهُ
ولا ثم سجن سوى

سجنها

.
نزولا
الى
م
ر
ج
ها
فضةُ البرقِ،
قصديرُ لوعتهِ،
ونحاسٌ مزاميرَ
تصدحُ في البهو،
توقظهُ من حديدٍ جثا،
وأناخَ بأكسيدهِ،
كي يراقبَ لؤلؤةً
تتشظّى ،حنينا،
على بسمةٍ،
ويشاهدَ وهجَ رنينِ أساورها
هل يساورها الخوفُ
لما ترى مايساورها،
صار بعضَ هسيسٍ،
يميسُ على ركبتينِ
من المرمرِ الثرِّ،
يلمعُ،
مثل شموعٍ،
على بوحِ أيقونةٍ،
تتدلى على صدرها
وتضيء الطريقَ،
الى بيتِ ياقوتةٍ،

نظرت للفضاءِ،
أطلت على السحر يدلى بأسرارهِ
تحت شباكِ اسرارها
....
.
صعودا
صعودا
إلى معبدِ الريحِ،
عند بحيراتهِ،
فى العصور الجميلةِ،
أعمدةٌ من رخامِ الأعاصيرِ،
مركبةُ الملكاتِ،
يزيِّنها لوتسٌ،
فى انتظارِ الأغاريدِ،
،
يحرسها فارسٌ،
دون مهرتهِ،
وفنارٌ يقود المراكبَ للتيهِ،
نافورةٌ، يبستْ من تعتّقها،
ونقوشٌ تدلُّ على عاشقٍ
طاعنٍ فى الخديعةِ،
يمشى على الماءِ،يبتلُّ ماءً،
بأمطارِنيرانهِ
ويقيمُ طقوسا،
يوزع قربانهُ
فى خشوعٍ،
على سمكٍ،
ونوارسَ؛
تخرجُ ثم تغيبُ ،
ويختلط الصبحُ
بالصبحِ،
لا الشمسُ
ترحلُ عن عرشها الليلكىِّ،
ولا القمرُالبابلىُّ يغيبُ
....
.
(.ترنيمة)
تتنفس كالصبحِ،
وتثَّاءب كالفجرِ،
إذا شحَّ النورُ
تقيمُ شمالىَّ الوردةِ
وجنوبىَّ التفاحِ الأحمرَ

شرقىَّ اللوزِ،
وكانت تفاحا أحمرَ
ومواكبَ برقوقٍ،
وهديرا يتَّبعُ خطاهُ هديرٌ

(استطراد)

وكنتُ أنا بفضولٍ ما،
أتلمس عبقا
يسرى من خلفِ الأذنينِ،
يلامس رمانا،
والحد الفاصلَ مابين الرمان وبين
الرمانِ
وكان الرمان رحيقا،
ولصيقا بالرمانِ،
يحطُّ عليهِ العنبُ الوردىُّ،
ويلقى حبتَهُ الفواحةَ

فى القممِ المنشغلةِ،
بدبيبِ الإحساسِ،
وكان المشهدُ مختصرا جدا
فرخامٌ يعلوهُ الأبنوسُ
وأبنوسٌ عاتٍ
لايوقفهُ الشلالُ،
يغطيه الزغبُ،ويحميهُ التعبُ،
فقلتُ بأنّىَ لن أتعبْ
مادام العزف سيبدأ
من هذيانِ سلالمِ الموسيقيةِ،
حتى آخر سريانِ المذهبْ
فاذهب لمداكَ؛
تحاصركَ الخمسونُ؛
ويحسدكَ الفتيانُ،
ويكرهك الشَّيِّبْ
هل باحَ الرطبُ؛
بعسلِ حلاوتهِ،
هل نضبتْ آبارُ اللوزِ؛
إذا أدليت بدلوكَ ،هل تشربْ؟
هل كفّتْ كفٌ عن ترحالٍ
فى مدنِ المليّنْ؟
هل ضاعت كالماءِ
وغاصت
فى الإسفنجِ الألينِ فالألينْ؟
هل لفّتْ كل ضراعاتٍ،
وأحاطتْ بأنينِ ا لموزِ،
كما لفَّ حريرٌ،
شرنقةَ القزِّ وأسكنَها وتمكّنْ؟
فارجع لقصيدتك الأرحبْ
وتدلل وترقّبْ
وتجمَّلْ بالحلم
وكن فى حضرة مولاتك،
منكسرا ومؤدبْ
كن حَمَلاً وحماما
لاتكن الذئب ولاتكنْ الثعلبْ
(غزلية أولى)
لأجلكِ قلتُ لكل البناتِ اللواتى
طرقن على باب قلبىَ،
قلبىَ مرتحلٌ، منشغلْ
لأنك إذ تخطرين على مخمل
الليلِ،
يرتعشُ الليلُ،
يسكب ماء النعاسِ
ويشربُ شاى الأمل
لأنكِ نافورةٌ من ضياءٍ
وقارورةٌ من عسلْ
لأنك أروع شاديةٍ فى الحقولِ،
وأروع راعيةٍ فى الجبل
وحين تَغَنَّى الحمامُ على باب
بيتكِ،
قالت بيوت القرى،
قد عرفنا الأناشيدَ،
قالت شبابيكُ بستاننا،
وامتلكنا الزجلْ
وقال الغزالُ،
أبادلُ مسكى بأنفاسها؛والمغانم لى
،
والخسارةُ،واردةٌ،عندها ،
دون أدنى جدل
وقال المريدُ لشيخِ الصبابةِ،

أدب ونقد

هب لى حــجــابا يقــرينى مـن
حياض الغزلْ
فصاح به الشيخُ، هب لى
جناحا،يطيرُ بنا،
ويباعدنا عن دروب الدجلْ
وقال الفتى الفرد
ياريح كونى على الصب عطرا
وقالت فتاةُ القصيدةِ ،
كونى جحيما، مقيما،
علـى مـن نوى العـــشقَ،لكنه لـم
يكابدْ،
ولم يرشق الشمسَ فو ق الجبينِ،
ولم يحمل الجبلينِ على الصدرِ،
لم يعبر البحر دون كللْ
فبكى واعتراهُ الخجلْ
وقال أجلْ
أسوِّى لبنت الخـريدةِ، حلوى من
الغيمِ،
ماءَ من الوردةِ المستحمَّةِ،
تمثالَ شمعٍ يليق بها،
وبصدر القرنفلِ،
لونِ الحدائق،إذ تتمسَّحُ
كـالقطط المنزليـةِ،فى ثوبهـا
الكرنفالِ،
وتأخذُ فـتنتـهـا من
مواء البنفسج،فى خدِّها
،وهوَ يغمر حمرتَهُ بنحيبِ القُبَلْ

(غزلية ثانية)

سأصنعُ من نمنماتِ الأرابيسكِ،
فى مقعدِ الفجرِ
ارجوحةً، واعلِّقُها بحبالى
وادهنها بحليبِ النجومِ،
ازخرفها بغناء الحجلْ
سأصنع ارجوحتى لحبيبى
وأُجلِسهُ فوق سرج ابتهالى
أطيِّرُها فى فضاء الدوالى
إلى أن تلامسَ نهدَ الخيالِ
وأن تمتطى سوسنات الجبلْ
اقول تعالى
تعود وقد حمّلتْ بالشذا والمدى
وارتعاش الطلل
تعود وقد عاد فيها حبيبى
وفى كفهِ نعنعٌ
راقصٌ
وفى صدره ذهب خالصٌ
،....،وفى جيده وَلَعٌ ناقصٌ
وقلائدُ من لؤلؤ مكتمل

قصة

المظروف الصغير

فوزي شلبى

تنقلت عيناى بين وجوه المارة بغية رؤيته قادماً، ثم تسمرت لثوان على باب المبنى الأنيق - فى الجبهة المقابلة - الذى يلفه سياج من الحراس . كل شىء على حاله ، الشارع «يشغى» والأحاديث متشابكة ، والجو ممتلئ بالرطوبة .

اخترت الجلوس بالداخل ، وطلبت فنجانا من القهوة.

لفت نظرى أن معظم الزبائن من طلبة الجامعات، يجلسون على مقاعد الرصيف، بينهم يتواصل الكلام والانفعال وثرثرات الماضى والحاضر والمستقبل.

عدت إلى التفكير فى أمر القادم، فبدأت الأمانى وأحلام اليقظة تغزونى.

فتحت «جريدة» الصباح. النكات والضحكات والأحزان لا أعرف كيف تواتينى دونما ارتباط بالزمان أو المكان ، وأحيانا دونما سبب.

القيت بالصحيفة

ثمة ريح باردة خفيفة تلفح الوجوه وتثير بعض الأتربة، وشمس ضحى اليوم خجولة، لا أدرى لماذا أحس بما يشبه الرغبة فى النوم، يرهقنى

درت ببصري داخل المقهى .. لم أجده!.

التعب والعطش ، يجب أن أتمالك نفسى وأصبر حتى يجئ هو ويفتح أمامى كل الأبواب.

(.. أظن أننى لم أفهم بعد ما عشته فى هذه الدنيا، بعد طول انتظار للولد أنجبتنى أمى. حرص أبى على أن يوفر لى حياة غيرحياته، لم يأخذنى معه إلى الأرض وتركنى للمدرسة، شجعنى على قراءة كتب التاريخ والأدب . حدثنى عن الزرع والحصاد ومتاعب الفلاحة، ظل يفاخر بى أمام الأهل والصحاب، وقتها كان ذلك يسعدنى ويشعرنى بالغرور، وبعد أن أنهيت الثانوية سقط صريع الفقر ولم يرنى بالجامعة - التى لم تطأها قدماى إلا بعد سنوات صرت خلالها موظفا يتحمل أعباء شبابه ووالدته وأخواته البنات - ولم أفلح فى التقرب إلى زملائى الطلبة . عللت ذلك بفارق السن، وظلت علاقتى بهم لا تزيد على تبادل الإيماءات والتحيات).

عيناى تواصلان النظر إلى الشارع عبر زجاج المقهى باحثين عنه وصقيع حياتى لا يدرى بسره أحد.

لابد أنه سيأتى!

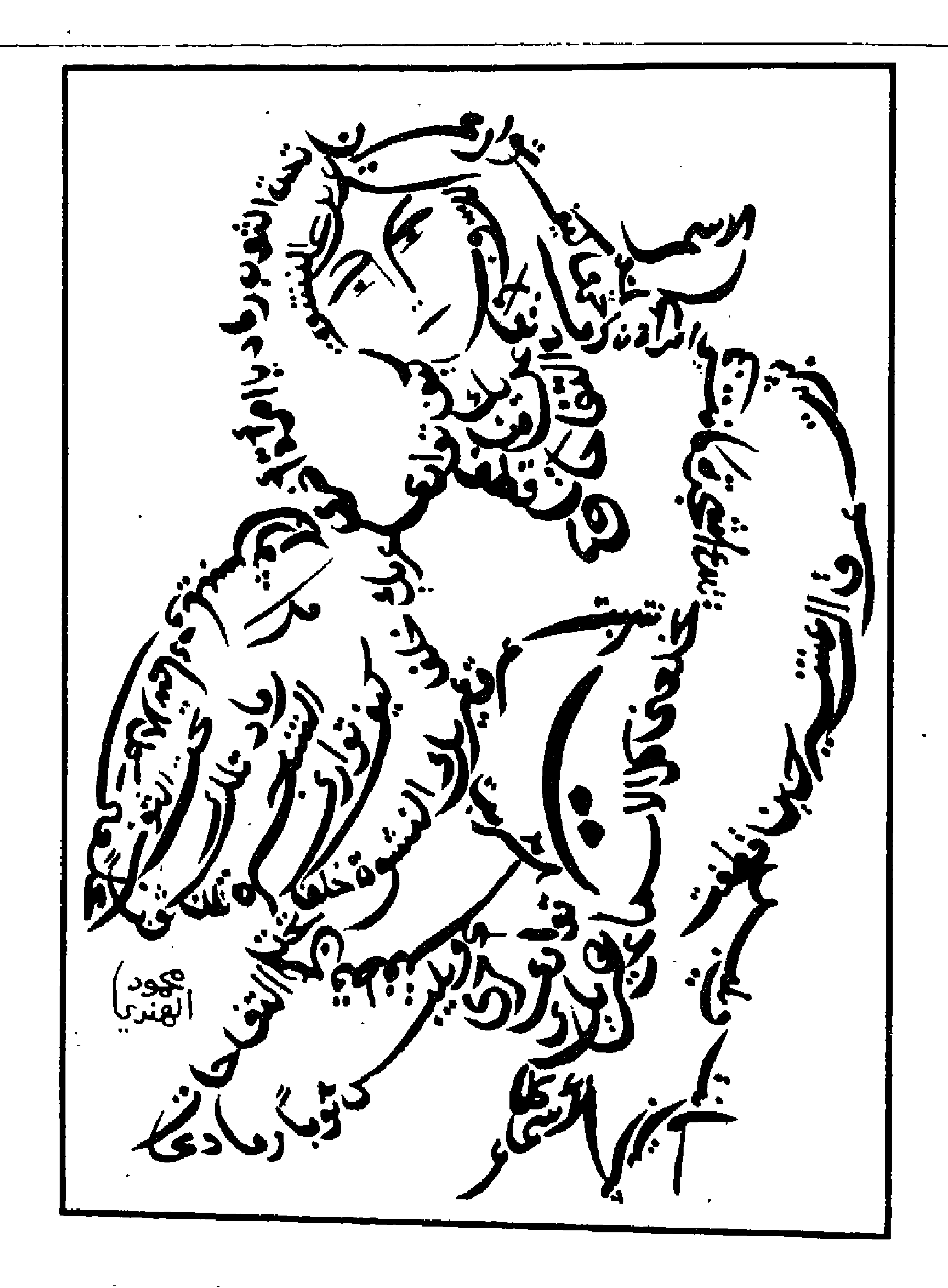
أنظر إلى الساعة بين آن والآخر ، الوقت يمر بطيئا قاتلا، ساحت أفكارى بين القادم والطلبة، والمبنى، وما أعانيه أنا نفسى . حاولت كسر حدة الانتظار فى تفسير وجود شباب الجامعات فى هذا المكان وهذا الوقت بالذات . جال بخاطرى أن أقوم وأجالس بينهم، هممت بالقيام ، لكن شيئا غامضا فى نفسى جعلنى أتراجع ، لا أدرى لماذا توجست؟!

بسرعة نهضوا جميعا ، واصطفوا أمام المبنى.

شمل المكان شىء غير عادى ، توقفت حركة المرور تماما، خرج من المبنى رجال يجللهم الوقار، ملامحهم تكتسى الهيبة والصرامة ،. التفوا مسرعين حول السيارة السوداء الطويلة وارتفعت أياديهم بالتحية.

نزل من السيارة رجل سمين. أشيب الفودين فخم الثياب ، فاتسمت ملامح الطلبة بتعبيرات مبهمة.

نظر الأشيب إلى الطالب الأول بنظرات تقطر عطفا ومحبة - بالتحديد حرص على أن تبدو نظراته هكذا - ووجهه المنتفخ مشرق وباسم . حشد الأول جل قواه ومقدرته ليعبر عما يريد مختصرا حكايته كى تتفتح له طاقة القدر . والسمين يحاول جاهدا أن يبدو مستمعاً ، لكنه لا يستمع! وبآلية أشار لأحد معاونيه فسلم الشاب مظروفا صغيرا.



توالى المشهد، تجسد قطر فى نفسى رحيقا مرا ، امتدت اللحظة ، اتسعت ، وأصبح فى حوذة كل جامعى مظروفا!

دارت بى الدوامة المتصلة . امتدت جسور الوحشة سرت البرودة فى جسدى الساخن فارعشتنى . طفت بالحيرة على وجوههم . لمحت حبات العرق تتساقط . الأنفاس تختنق وعيناى يغشاهما الظلام والدموع . وآلاف المشاعر المتباينة بداخلى تتداخل وتتشابك.

نهضت وأنا موقن أن القادم لن يأت ■

قصة

ثعالب صغيرة تلهو على الجسر

محمد فرج

حين ذهبت إليه في ذلك اليوم ؛كان الحقل مختلفاً ، النهر الصغير، ماء النهر، الطريق الملاصق للنهر، البيوت المطلة على النهر، الجسر، الأشجار على الجسر، تكاعيب العنب ، الساقية ، المواشي ، طيور الحقل ،كل شيء .. كل شيء .

كان الحقل مختلفاً ، والناس في اضطراب كبير ، يروحون ويجيئون أفراداً وجماعات ، الاضطراب والعصبية ظاهران على الجميع ، البعض يخرج حديثه صراخاً ، والبعض يخرج حديثه همساً ، المتصارخون يتحدثون في عصبية شديدة ، والمتهامسون يتكلمون في عصبية أشد ، حركة الأجساد والأيادي متشنجة ، والوجوه مكفهرة .

ماذا حدث ؟ تساءلت هامساً وكأنني أحدث نفسي ، كنت بالفعل أحدث نفسي ، فوجئت بصدى صوتي يتردد في الآفاق ، وحيث انتهى صوت الصدى فوجئت بصمت رهيب يلف المكان ، واتجهت عيون كثيرة نحوي ، بعض العيون ، ربما كل العيون ، شعرت ساعتها وكأن الزمن توقف لبرهة ، ثانية أو جزء من الثانية ، فتحت فمي كي أعيد طرح السؤال : ماذا حدث ؟ لكن صوتي لم يخرج من فمي ، جاهدت فلم أستطع ، حاولت تحريك الشفتين دون فائدة ، حدثت نفسي في ألم رهيب : ماذا حدث ؟ فوجئت بصدى السؤال يتردد في الآفاق ، ماذا حدث ؟

فجأة ، وقبل أن يذوب الصدى تقدم نحوي تشكيل من ستة أفراد ذوي هيئة غريبة ، وبعد أن أحاطوا بي في شكل حلقة محكمة ، تقدم أحدهم ، ربما كان كبيرهم ، وسدد إلى وجهي لكمة موجعة ، خرج

صوتي كالصراخ : ماذا حدث ؟ صرخ أحد أفراد التشكيل السداسي : إخرس ، وظل الصدى يردد هذه الكلمة العجيبة حتى غبت تماماً عن الوعي .

لم أدركم من الوقت مر بي ، وأنا غائباً عن الوعي ، ولا ماذا حدث ؟ ، غير أنني حين استيقظت وجدتني جسداً ملقى في حقل من حقول الذرة ، كانت أرض الحقل عطشى ، شقوقها كثيرة ، وكبيرة ، عيدانها هزيلة ، وكان جسدي يوجعني ، وراسي تكاد ان تنفجر من الصداع ، وكنت أرى أشياء غريبة ، جيوشاً من الحشرات والكائنات ، نمل وصراصير وخنافس ، كانت تسير على الأرض وتدخل وتخرج من الشقوق ، وتتسلق عيدان الذرة والكيزان الجافة ، تمالكت نفسي واعتدلت جالساً ، تسربت لأنفي رائحة كريهة ، تساندت على نفسي وقمت واقفاً، وتملكني شعور بالخوف والرهبة ، فتحركت بين عيدان الذرة بحذر ، كان الحقل مليئاً ببقايا طيور ميتة ، ريش وأرجل ورؤوس ومناقير ، وبقايا حيوانات صغيرة ، أرانب وقطط وفئران ، ولمحت عدداً من الثعالب الصغيرة تدخل وتخرج في شقوق الحقل ، تسمرت في مكاني للحظة ، ثم قفزت مهرولاً بعيداً عن هذه الثعالب التي كانت منشغلة باللهو بين عيدان الذرة .

حين وصلت إلى النهر ، لاحظت أن ماءه مغطى بالكثير من الطيور النافقة ، وأوراق الشجر ، والبيوت الملاصقة للنهر مشرفة على الهلاك ، وتكاعيب العنب مهدمة ، والأشجار على الجسر مائلة ، منحنية في حزن ، والساقية لا تدور ، وكان الناس لا يزالون في اضطرابهم الكبير ، يروحون ويجيئون أفراداً وجماعات ، البعض يخرج حديثه صراخاً ، والبعض يخرج حديثه همساً ، وبعضهم يتشابكون بالأيدي ، المتصارخون يتحدثون في عصبية شديدة ، والمتهامسون يتكلمون في عصبية أشد ، حركة الأجساد والأيادي متشنجة ، والوجوه مكفهرة ، ولاحظت أن الثعالب الصغيرة تجري وتمرح بين الناس ، تقفز وتعض وتنهش ، ولاحظت انها تغير من هيئتها بسهولة ، وتتحول من ثعالب إلى بشر ، وتشارك في الصراخ والهمس والتشابك بالأيدي ، وتوجه اللكمات ، ثم تتحول إلى ثعالب ، وتدخل إلى الحقول ثم تعود .

حدثت نفسي أن الثعالب الصغيرة هي التي أفسدت النهر ، وهي التي افسدت الحقل ، اقترب مني شاب وهو يقول أن الثعالب الصغيرة أفسدت النهر ، فسألته دون حذر : هل تعلم ؟ قال ان كثيرين مثله يعلمون ، وبلهفة سألته : وهل تسكتون على كل ذلك؟ وقبل أن يهم بالرد علي ، كان التشكيل السداسي قد أحاط بنا فجأة ، وكان الشاب مكوماً على الأرض إثر لكمة قوية من أحد أفراد التشكيل ، وكانت الثعالب على الجسر ، تلهو وتمرح ، تقفز وتعض وتنهش ، وتفسد الحقل والنهر .

تسمرت مكاني في ذهول أنظر إلى الناس .

الذين كانوا غارقين في اضطرابهم الكبير ■

قصة

جنون البقر

ليلى حمودة

لا أحد يعرف كيف بدأت ومن أول من أطلقها ولكن الأفواه تداولتها همساً فى خوف وفزع ، سوف تصاب أبقار القرية الهادئة بالجنون وستقضى على الأخضر واليابس فى طريقها وسيفقد الأهالى كل شىء حتى جلابيبهم التى تستر عورتهم. وساد الهرج والمرج المكتوم وبلغ مسامع العمدة الذى كان يستشيط غضبا من انتشار تلك الشائعات ويتوعد مروجيها مراراً وتكراراً بالويل والثبور وعظائم الأمور وبالضرب على أيديهم بالحديد والنار.

لم يجد العمدة بدا من عقد اجتماع لسادة القرية لبحث هذه الشائعة بعد أن تجاهلها طويلا. تألف الجمع من العمدة وشيخ الغفر وحلاق القرية ومدرس الكتاب ومقرئ الجامع وتاجر الحبوب واثنين من الأعيان يملكان معظم أراضى القرية.

سرت الشائعة فى البلد كالنار فى الهشيم

وبعد أن خفتت همهمات اللقاء الأولى بدأ العمدة الاجتماع بقوله إنه لا يشعر بأى خطر لأن البقر فى البلد هادئ وقانع ولا تبدو عليه أى أعراض جنون . إنبرى المدرس يؤمن على كلامه بأن البقر مثل الإنسان

لا يصاب بالجنون . فجأة..

فالإنسان عندما يبدأ خبله يقذف أولا المارين بالطوب ثم يسبهم بأفظع الشتائم وأخيراً يخلع جلبابه ويجرى عارياً فى الشوارع والحارات.. والبقر هادئ لم يزمجر ولم يلف حول نفسه ولم يصارع بعضه البعض.. وطلب من الحاضرين عدم الالتفات لتلك الشائعات المغرضة التى تهدف إلى زعزعة الأمن فى القرية، وتلاه شيخ القرية الذى اصر على معرفة الشخص الذى بدأ الشائعة قبل أن يبحثوها ويضيعوا وقتهم فيما لا يفيد فربما كان شخصاً أهطلا او معتوها وما أكثرهم فى هذه القرية التى يحسدنا اهلها الموتورون على ما انعم الله به علينا..

وتكلم بقية الحاضرين مؤمنين على ما قيل داعين أن يحميهم الله من حسد الحاسدين الذين يريدون تنغيص حياتهم بتلك الشائعات . وبعد محادثات جانبية وهمهمات ومصمصة شفاه قرروا القبض على أكبر عدد ممكن من الفلاحين والضغط عليهم ليعترفوا باسم الشخص الذى أطلق هذه الشائعة .. وأحضرهم الغفر مقيدى الأيدى والأرجل بالسلاسل ورموهم على الأرض أمام الجمع الموقر.. وتحت ضغط السياط والركلات والشتائم ظهر اسم مروج الشائعة.. إنه ناظر المدرسة السابق العجوز محمد افندى عبد ربه..

جاءوا به ووقف أمامهم هزيلا مرتعشاً بعد ان جاور الثمانين من عمره.. وبصوت خافت قال: ,أنا لست فرعون يوسف الصديق بل شخص مؤمن بالله وملائكته ورسله واليوم الآخر.. أصلى الفروض الخمسة وأصوم رمضان والستة أيام البيض ويومى الاثنين والخميس من كل أسبوع وأدفع الزكاة كلما تجمع لدى مال وحجيت إلى بيت الله بعد أن زوجت الأبناء.. وقد جاءتنى هذه النبوءة فيما يرى النائم ولا يخامرنى أدنى شك فى أنها سوف تتحقق ,سكت وسكتوا جميعاً وكأن على رؤوسهم الطير وتبادلوا النظرات فيما بينهم.. إنه يبدو صادقاً فيما قال ولم يعرفوا عنه طوال حياته فى القرية ما يجعلهم يشكون فى صدقه . ساد الوجوم فترة طويلة حسبها محمد افندى دهراً وتنفس الصعداء آخر الأمر عندما أمره العمدة بالإنصراف واتجه إلى الجالسين يسألهم ماذا هم فاعلون .. واحتدمت المناقشة بين مشكك ومصدق وترددت حكايات عن نبوءات سابقة تحققت بحذافيرها وأخرى لم تتحقق

على الإطلاق وكانت سببا فى مشاكل جمة. واستقر بهم الأمر فى نهاية المطاف إلى تكوين ثلاث لجان تبحث الأولى مدى جدية النبوءة وتبحث الثانية كيفية تفاديها وتبحث الثالثة وسائل العلاج إذا تحققت، وقرروا الاجتماع بصورة متواصلة حتى يبت فى هذه الأمور.

وفى بيت بعيد آخر فى القرية جلس نفر كثير من أهل القرية يتناقشون فى الأمر. إنهم يؤمنون بالنبوءات ويثقون فى محمد افندى عبد ربه . كان السامر ظريفاً تبادلوا فيه الحكايات عن النبوءات التاريخية وكرامات الأولياء واستعرضوا فيه جمال الماضى وجلاله وقبح الحاضر ودنسه وتحدثوا عن ضرورة إحياء العهود الماضية التى كانت مليئة بالقديسين والشهداء وكانت جعبتهم مليئة بالقصص عن السلف الصالح فكسر السامر ملل حياتهم وأمدهم بحصيلة من الحكايات والنوادر التى أسعدتهم وأدهشتهم. واستمر السامر أياماً عديدة حتى لم يعد هناك ما يقال سوى مقارنة حاضرهم التعيس بهذا الماضى المبهر السعيد وسوى الحديث عن مآسى حياتهم اليومية وحكايات الفقر الذى يعضهم بنابه..

ولم يعد الاجتماع طريفاً بل أصبح مصدر هم وشجن وامتلأ بالشكاوى والنياح ولطم الخدود وشق الجيوب.. وعندما تدهور الموقف إلى هذا الحد إنبرى شيخ عجوز يذكرهم بالسبب الحقيقى لهذه الاجتماعات. قال لهم إن حكمة الزمان علمته أن كبر النبوءة جائز وما عليهم إلا أن يخلعوا ملابسهم عند الفجر ويهرعون إلى الحقول قبل بزوغ الشمس مهللين مكبرين.. وعندما تعالى صوت المؤذن بصلاة الفجر سارعوا إلى رمى جلابيبهم على الأرض وجرت أقدامهم الكثيفة تدق على الأرض فى اتجاه الحقول آخذة فى طريقها البيت الذى يضم اللجان الثلاث فتهدم على من فيه ..

وتحققت النبوءة ■

قصة

دولت

طارق المهدوي

(١)
مع بداية عصر الانفتاح الاقتصادي ظهرت في مصر مراكز القوى الجديدة سواء من الرجال ذوي السلطة والمال أو من النساء ذوات الشهرة والمهارات الجنسية الناعمة

وبمضي الزمن أخذ نفوذ هؤلاء وأولئك ينمو ويتمدد فبدأت مصالحهم تتداخل وتتقاطع مما اضطرهم إلى إبرام بعض التحالفات فيما بينهم، الأمر الذي أسفر عن تشكيل عدد محدود من التكتلات الأخطبوطية ذات المؤسسات القابضة، التي تتغلغل في كل شبر داخل الدولة والمجتمع لتؤدي أدواراً موازية لوظائف الدولة والمجتمع، دون الخضوع للقوانين الرسمية المعمول بها في الدولة أو للأعراف الواقعية المرعية في المجتمع، فيما يشبه عصابات "المافيا" المعروفة على المستوى العالمي، لاسيما مع استعانة التكتلات الأخطبوطية المصرية في انشطتها المتعددة ببعض العناصر البشرية كمستشارين وخبراء وقادة ميدانيين، من بين الأجانب الذين سبق لهم العمل لصالح عصابات "المافيا" العالمية. إلا أن اهم التكتلات المصرية خلال ربع القرن المنصرم كانت هي تلك التابعة للجهات الأمنية المعنية والتابعة لمعسكر النفط الخليجي والتابعة للمعسكر الأمريكي - الإسرائيلي، إلى جانب تكتلات اخرى اقل اهمية تابعة للفئات الطفيلية المحلية وللتيار السلفي الإسلامي وللجماعات اليسارية الشعبوية وغيرها!!.

عقدت التكتلات المصرية فيما بينها عدة اتفاقات لتسوية نزاعاتها

التنافسية ولتوزيع مناطق ومجالات النفوذ، ولوضع الحدود الفاصلة لتطلعات والتزامات كل تكتل حسب ترتيب موقعه داخل هرم القوة، إلا أن ذلك لم يمنع انشقاق بعض الفصائل والأجنحة عن تكتلاتها الأصلية وانتقال أعضائها إلى تكتلات أخرى، كما أنه لم يحد من تكرار الخروقات والتجاوزات التي كان أي تكتل لا يتوانى عن ارتكابها كلما تيسر له ذلك للتنصل من تعهداته أو لتوسيع نطاق امتيازاته، لاسيما وقد نجح كل واحد من التكتلات الثلاثة الكبرى في اختراق الآخرين للتجسس عليهم بواسطة أدواته الخاصة، مع احتجازه لبعض أتباعهم كرهائن تحت يده يمكن استخدامهم عند الضرورة ضد تكتلاتهم الأصلية. ورغم وجود حالات نادرة للعضويات المزدوجة إلا أنه كانت هناك حالة واحدة للعضوية المثلثة وهي "دولت"، التي تحمل لقباً عائلياً مدوياً يكشف انتمائها العرقي لأكبر قيادات الجهات المعنية، وقد تزوجت في أواخر ثمانينيات القرن العشرين من الابن الأصغر لشيخ مشايخ شركات توظيف الأموال المصرية، وهي تشغل في الوقت ذاته مركزاً مهماً باللجنة العربية - الإفريقية للمشروعات المشتركة، والواقعة في "القاهرة" كإحدى أهم الواجهات العلنية التابعة سراً لمكتب "السفاري" والذي يتخذ له موقعاً في العاصمة الفرنسية "باريس"، ليتولى من هناك القيادة العلنية لجميع الأفرع الخارجية المنتشرة على امتداد العالم كله لمكافحة الأنشطة الشعبية المعادية للأطماع الأمريكية، بتوجيه عضوي مباشر من الجماعة السرية المعروفة مجازاً باسم "المكارثية" والتي تضم أصدقاء الجهاز المعروف يقيناً باسم "سي- آي - إيه"!!.

(٢)

كان شيخ مشايخ شركات توظيف الأموال قد تغاضى متعمداً عن المغامرات الجنسية الفاضحة والمفضوحة داخل البلاد وخارجها لزوجة ابنه "دولت"، في إطار خطته لاستغلال عضويتها بالتكتلين الآخرين اللذين ينافسان تكتله بهدف حماية ما سبق أن انتزعه بالخداع من أموال الشعب المصري، عقب تلقيه لإفادات عبر جواسيسه بوجود خطة لضرب شركات توظيف الأموال باعتبارها تمثل الجناح الاقتصادي للتكتل التابع لمعسكر النفط الخليجي، فأودع الشيخ العجوز ما بحوزته من أموال في حساب سري باسم "دولت" لدى أحد بنوك سويسرا لإبعاد هذه الأموال عن أيدي منافسيه، إلا أن التعاقد المبرم بينه وبين البنك بشأن الحساب المذكور كان لا يسمح بالصرف إلا بموجب توقيعين اثنين معاً من ثلاثة توقيعات لها وله ولزوجها الذي هو ابنه الأصغر، مما يعني أن "دولت" تعجز بمفردها عن التصرف في

الأموال المودعة باسمها، بينما يستطيع الشيخ العجوز بالمشاركة مع ابنه التصرف فيها على أي وجه بما في ذلك نقلها إلى أوعية بنكية أو استثمارية أخرى بعد انقضاء الغمة المنتظرة!!.

في إطار مصادرتها لجميع شركات توظيف الأموال انقضت الدولة على أملاك الشيخ العجوز، فلم تجد بحوزته سوى بعض المقومات العينية والعقارية التي تقل قيمتها عن عشرة بالمائة من إجمالي الإيداعات الشعبية لديه، حيث كانت التسعون بالمائة المتبقية قد سبق له تحويلها إلى عملات أجنبية وإيداعها في حساب سري لدى البنك السويسري باسم "دولت"، والتي سارعت من جانبها باستثمار نفوذها في الدولة والمجتمع والناتج عن عضويتها المثلثة في التكتلات الكبرى لإبقاء الأموال المودعة باسمها بعيدة عن المصادرة، ثم قامت بتسليم سلاح ناري مملوك لزوجها إلى قائد القوة المنفذة لعملية الهجوم على شركات الشيخ العجوز، حتى يستخدمه في قتل احد افراد القوة المهاجمة لإلصاق التهمة بزوجها الذي ما لبث أن صدر ضده حكم بالإعدام وتم تنفيذه فوراً، في الوقت نفسه الذي استخدمت فيه كل ما تحوزه من مقومات إقناع سلطوي ومالي وجنسي ليموت الشيخ العجوز مسموماً داخل سجنه. وبحصولها على شهادتي وفاة زوجها وأبيه استطاعت "دولت" بسهولة ان تتصرف كما يحلو لها في الأموال التي كانت تنتظرها لدى البنك السويسري، والسابق نهبها من الشعب المصري بخديعة الربح الحلال!!.

(٣)

استطاع التكتل التابع لمعسكر النفط الخليجي بعد عقد زمني كامل ان يتجاوز محنة تدمير جناحه الاقتصادي المتمثل في شركات توظيف الأموال، واستعاد نفوذه مجدداً في الدولة والمجتمع بالاعتماد على اجنحة أخرى حديثة أعادته إلى قلب المثلث الذهبي لهرم القوة، واحتفظت "دولت" بعضويتها المثلثة كسابق عهدها مع احتفاظها لنفسها بالأموال المنهوبة من الشيخ العجوز، الذي كان قد سبق له أن نهبها من فقراء الشعب المصري المتطلعين إلى الربح الحلال، وفي إطار عضويتها المثلثة تلقت "دولت" تكليفاً موحداً بثلاثة توقيعات ممن تتبعهم في التكتلات الثلاثة، لاستخدام كل ما تحوزه من مقومات استدراج سلطوي وغواية مالية وإغراء جنسي لإدخالي في أي واحد من "بيوت الطاعة" التابعة لأي واحد من التكتلات الثلاثة، بعد ان حالت الإرادة الإلهية عدة مرات دون تصفيتي جسمانياً رغم تكرار

محاولاتهم وتنوعها، عقاباً لي على ما يتهمونني به من إغضابي لثلاثتهم إثر نجاحي في تسجيل أهداف صحيحة هزت شباكهم، مثل حرماني للجهات المعنية من بعض أسلحتها الاستبدادية والتي كان آخرها سلاح منع سفر المواطنين المغضوب عليهم، لاسيما وإنني كنت قد استصدرتُ لتوي أحكاماً قضائية نهائية وحاسمة بنزعه من أياديها بعد أن أساءت استخدامه ضدي باعتباري أحد المغضوب عليهم، إلى جانب استمرار انتقاداتي لمعسكر النفط الخليجي واتساع نطاق معارضتي لأنشطتهم المشبوهة في كتاباتي المنشورة، أما المعسكر الأمريكي - الإسرائيلي فلا ينسى قيادتي في بداية ثمانينيات القرن العشرين لظاهرة جماهيرية كاسحة ضد أول وجود لجناح إسرائيلي بمعرض القاهرة للكتاب، حيث تم تدمير جناحهم وإنزال نجمتهم السداسية تحت الأقدام مع استصدار قرار سيادي فوري بالاستجابة لطلب الجماهير الغاضبة بعدم استضافتهم مجدداً في المعرض!!.

بعد دراستها المتعمقة لبياناتي التفصيلية الموجودة داخل ملفاتي الشخصية، بما تحويه من أفلام "مناورات الفراش" السابق التقاطها لي على امتداد مختلف الأزمنة التاريخية مع سيدات الترفيه التابعات لمختلف التكتلات، شرعت "دولت" تتحرك تجاهي، فكلفت إحدى تابعاتها من المحيطين بي في دوائر وجودي الطبيعية بدعوتي إلى احتفال صاخب يستضيفه قصرها الفخم الواقع في ضاحية "٦ اكتوبر"، بمناسبة رأس السنة الأولى للعقد الأول في الألفية الثالثة. وعندما جلستُ بمفردي أمام بار المشروبات اقتربت مني "دولت"، ثم جاورتني خلال جلوسي على مائدة الطعام لتمارس معي مختلف الألعاب الاحتكاكية المثيرة، حتى التصقنا ونحن نرقص معاً فوق المسرح الخشبي المجاور لحمام السباحة، ومع حلول ساعات الصباح الأولى انتبهتُ إلى مغادرة جميع المحتفلين بمن فيهم صاحبة الدعوة لنبقى في المكان بمفردنا أنا وهي وثالثنا الشيطان، كما انتبهتُ إلى استغراق عجلات سيارتي في سبات عميق، فتجاوبتُ مع ندائها الأنثوي الملح للصعود معاً إلى غرفة النوم الرئيسية بالطابق الثاني، حيث اكتشفتُ على الفراش أنها تعرف عني الكثير من المعلومات، في حين أنها لا تسمح لي سوى بمعرفة اسمها الأول فقط "دولت"!!.

(٤)

نظراً لانتمائي إلى ذلك النوع من الرجال الذي لا يشعر بالراحة إلا على فراشه الخاص، سواء عند النوم أو الترفيه، فقد تمسكتُ

برغبتي في أن يكون لقاؤنا التالي بمنزلي مقابل تأجيل معرفتي للمعلومات الأساسية عنها لحين حلول الوقت الذي تراه هي مناسباً. وفي الليلة المتفق عليها حضرت "دولت" لزيارتي وهي ترتدي ثوباً شفافاً تم اختصاره كثيراً من أعلاه وأسفله، ورغم أننا بقينا حتى صباح اليوم التالي نتمرغ معاً على فراش الهوى لتدفئته، حيث حرص كل واحد فينا على ممارسة كل ما سبق أن تعلمه من فنون المطارحات الغرامية لإمتاع الآخر، إلا أنها أصابتني بحيرة شديدة بمجرد نهوضنا الأول من فوق الفراش لتناول العشاء، حيث خاطبت جهاز اتصال يشبه زر البالطو بقولها "الهدية"، فإذا بجرس باب منزلي يدق فتسارع هي بالذهاب لتعود حاملة كعكة كبيرة من النوع المحشو والمغطى بالشيكولاتة التي أحبها، ولما فرغت علبة سجائرها قبيل الفجر عاودت مخاطبة نفس الجهاز قائلة "الدخان"، ليدق جرس الباب مرة أخرى وتذهب لتعود بعلبة سجائر جديدة لها وكيس تبغ من النوع المميز الذي استخدمه في غليوني، وفي المرتين تمسكت "دولت" بما سبق أن اتفقنا عليه من تأجيل حصولي على أي معلومات بشأنها حتى تقرر هي ذلك!!.

في الصباح وجدتُ الصحف اليومية قد تم دفعها إلي داخل شقتي من أسفل الباب بخلاف المتفق عليه مع البائع الذي كنت قد ألزمته بتسليمي الصحف في يدي، تحاشياً لابتلالها بالماء عند تنظيف العمارة ومنعاً لقيام أحد الأطفال الأشقياء بسحبها إلى الخارج في إطار اللهو، فلما اتصلتُ تليفونياً بالبائع مستفسراً أفادني وهو مذعور بأن العمارة قد حوصرت منذ الليلة السابقة بسيارات سوداء مصفحة بدون أرقام، تحمل عدداً كبيراً من المسلحين الذين أحاطوها من كل الجهات، وأن مسلحين غيرهم قد احتلوا مداخل العمارة وانتشروا في ممراتها وأروقتها، وألزموا السكان والبوابين بعدم الخروج أو الدخول أو حتى الإطلال من نوافذهم وأغلقوا المحلات التجارية بدعوى وجود حالة طوارئ قصوى مؤقتة، مشيراً إلى أن أحد هؤلاء المسلحين هو الذي تسلم منه الصحف الخاصة بي ونهره دون أن يدفع له ثمنها، ثم انقطعت مكالمتي التليفونية مع بائع الصحف قبل اكتمالها. ولكي لا تتكرر المضايقات التي أصابت جيراني بسبب زيارة "دولت" لي في منزلي فقد اضطررتُ إلى تبديل بنود الاتفاق معها، لتكون لقاءاتنا التالية في قصر "٦ أكتوبر" مقابل أن تمنحني بمجرد وصولي إلى هناك المعلومات الأساسية التي تخصها وتبدد حيرتي بشأنها في الوقت ذاته!!.

أدب ونقد

(٥)

التزمتُ من جانبي بالبند الذي يخصني في الاتفاق فاتجهتُ إلى قصر "٦ اكتوبر"، واستجابت "دولت" لرغبتي فكشفت لي أوراقها بشكل مباشر وبكل وضوح، فالمطلوب مني هو دخولي بصفة دائمة ومعلنة داخل أي واحد من بيوت الطاعة العديدة التابعة لأي واحد من التكتلات الثلاثة الكبرى، ويقابل ذلك حصولي على حزمة عروض سخية، تشمل فيما تشمله أوضاع مهنية وسياسية مميزةٍ وتوكيلات تجارية وإعلانية رابحة ومواقع قيادية في مختلف منظمات المجتمع المدني ومساحات مفتوحة في المؤسسات الإعلامية والصحفية الرائجة لمتابعة انشطتي الثقافية، وغيرها من المقومات التي تمنحني السلطة والمال والشهرة معاً بما يصاحب ذلك كله من وفرة في العلاقات النسائية المتنوعة، بالإضافة إلى نقل اسمي من الملفات السوداء التي تحوي المغضوب عليهم إلى الملفات الخضراء التي تضم الأحباء، دون أن يفوتها تحذيري من أن رفضي سيؤدي حتماً إلى استمرار محاصرتي على جميع الأوجه والنواحي والمستويات، حتى ينجح أحد التكتلات الثلاثة في نقل اسمي إلى الملفات البيضاء الخاصة بالذين تم محوهم وإزالتهم من الوجود. أسعدني وضوح الصفقة فشرحتُ لها انني لا اقبل سوى بالدخول في بيت طاعة الجهات المعنية باعتبارها جزءاً من النسيج الوطني رغم ميلها لاستبعاد أجزاء الوطن الأخرى، شريطة أن يكون دخولي مؤقتاً ومرتبطاً بمهمة وطنية محددة ومشتركة ومتفق على أهدافها سلفاً بيني وبينهم دون أن تنطوي على أي ضرر بأجزاء الوطن الأخرى، وبحيث أستعيد استقلاليتي بمجرد إتمام المهمة أو التراجع عنها، لأواصل مشروعي الخاص بمكافحة الفساد والاستبداد والتبعية، مؤكداً لها أن ذلك هو ما فعلته سابقاً وافعله حالياً وسأظل افعله في المستقبل دون أي مقابل وبصرف النظر عن ممارسات الجهات المعنية ضدي شخصياً!!.

لم تشأ "دولت" تفويت فرصة وجودي معها في القصر دون أن تنفرد بي لتحصل مني على بعض المطارحات الغرامية، فحاولت إثارة رجولتي بما كانت تعلم يقيناً أنه يثيرني من أقوال وافعال، دون جدوى حيث كان جسدي قد جف نظراً لغزارة ما فقده من عرق رغم كوننا في فصل الشتاء، كما كان دمي قد فر هارباً خارج عروقي التي أخذت تميل إلى اللون الأزرق، وانا أسترجع في ذاكرتي ما سمعته عن شرور لا تحصى سبق أن تعرض لها العديد من الرجال على ايدي جليستي، بمجرد أن كشفت لي عن اسمها الكامل الذي ينتهي بلقبها العائلي المرعب. وعبثاً استعانت "دولت" بوصيفاتها المتنوعات الأشكال والألوان، اللواتي قمن بالالتفاف حولي

لتأدية عدة رقصات التحامية عارية وشديدة الإثارة، وإزاء إصرارها على تلبية رغباتها الشهوانية معي، فقد أصدرت "دولت" أوامرها لإحدى وصيفاتها التي باغتتني بحقنة عضلية اتضح لاحقا أنها تحوي جرعة مكثفة من المنشطات الجنسية، الأمر الذي دفعني كيميائياً لمسايرتها بشكل آلي صرف يخلو من أي أحاسيس سوى الإحساس بوخز كل أنواع الأشواك والمسامير بمختلف أجزاء جسدي، حتى أنني غادرتُ المكان مسرعاً بمجرد أن انتهيتُ من مهمتي الآلية وأنا أشعر بأنني كنت مفعولاً به وليس الفاعل!!.

(٦)

امتنعت "دولت" لأسباب عاطفية عن ممارسة الضغوط ضدي باستخدام أي واحدة من الأدوات الغليظة المتوافرة لديها، واستمرت تطاردني عبر أدواتها الناعمة لأتراجع عن موقفي الرافض للصفقة، ولنفس الأسباب العاطفية أقنعت رؤسائها بإبقائي ضمن بند الذين لا يزالون تحت التفاوض الناعم في خانة "ذهب المعز"، حتى وقعت أحداث الحادي عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١ ووقف كبير كبراء هرم التكتلات العالمية في "واشنطن" يهدد الجميع على الملأ، وهو يوجه أتباعه معلناً "أن من ليس معنا بشكل كامل فهو ضدنا ويجب محاربته حتى القضاء عليه"، وسرعان ما رفعت التكتلات المصرية الثلاثة الكبرى حالة التأهب والاستنفار الأمني والعملياتي إلى أقصى درجاتها، وقرروا ثلاثتهم أن يتحالفوا معاً للثأر من التكتل المسئول عن أحداث سبتمبر، الا وهو التيار السلفي الإسلامي الذي كانوا يظنونه قليل الأهمية فإذا به يقلب حسابات العالم كله رأساً على عقب، وتمثلت الخطوة التحالفية المشتركة الأولى بينهم في محاولة تأكيد هيبتهم، عبر إحالة جميع المستهدفين ضمن خانة "ذهب المعز" مثلي إلى خانة "سيفه البتار" بالتصفية الجسمانية المباشرة، دون أن يشفع لي عندهم أنني رغم خلافاتي العديدة والعميقة معهم، فإنني لم اتوقف يوماً عن السعي بكل الوسائل لدى كل الأطراف للحيلولة دون حدوث ما حدث في سبتمبر أصلاً بإزالة دوافعه ومسبباته، ليس فقط عبر تجفيف منابع الإرهاب المحلي والإقليمي والعالمي، ولكن أيضاً عبر وقف الاستغلال الاقتصادي والظلم الاجتماعي والقهر السياسي، سواء بين الأوطان وبعضها أو داخل كل وطن على حدة. ولما كان خصومي يعلمون أن نقطة ضعفي الجسمانية هي عمودي الفقري، الذي سبق لهم أن كسروه في محاولة فاشلة لقتلي بواسطة مصيدة عربات مصفحة أوقعوني

داخلها أثناء تأديتي لواجبي الوطني كدبلوماسي مصري في السودان، فقد قرروا توجيه إحدى أدواتهم الغليظة نحوه مجدداً لعلها تكون القاتلة!!.

تلقيتُ اتصالاً هاتفياً من أحد كبار قادة الجهات المعنية يبلغني فيه بصدور توصيات سيادية لتكليفي بمسئوليات مهنية وسياسية مهمة تليق بحماسي وخبراتي وإخلاصي للوطن، وذلك في إطار الحرص على توحيد الجبهة الداخلية لتمكين الوطن من مواجهة التحديات الجسيمة التي فرضتها أحداث سبتمبر على العالم كله، بما يضمن العبور الآمن للأزمة وتداعياتها القائمة والمحتملة، ودعاني محدثي إلى زيارته بشكل فوري في مكتبه الواقع على الطريق السريع الدولي المؤدي لمطار القاهرة، رغم أن ذلك اليوم كان يوافق الجمعة الذي هو بمثابة الإجازة المقدسة للمصريين. وما أن وصلتُ بسيارتي الصغيرة إلى منتصف الطريق السريع حتى وقعتُ مجدداً داخل مصيدة عربات نقل ثقيل، انتهت بتحطيم سيارتي كلياً ثم دفعها وأنا بداخلها للسقوط من أعلى أحد الكباري العلوية!!.

(٧)

أرادت العناية الإلهية مرة أخرى الإبقاء على حياتي، فانتفخت وسائد الهواء الداخلية لتحيطني من كل الجهات وسقطت سيارتي فوق إحدى الأشجار الضخمة مما قلل من قوة ارتطامها بالأرض، لينتهي الأمر بتكسير ما تبقى من عظام سليمة في عمودي الفقري مع فرم لحمي الحي ونخاعي الشوكي دون وفاتي. اتصلتُ عبر هاتفي المحمول بشرطة النجدة التي تكاسلت في حضورها على غير المعتاد بحجة أن الاستدعاء تم خلال صلاة الجمعة، ولم تصطحب معها الفني المسئول عن تصوير الحادث فوتوغرافيا بحجة أن إجازته الأسبوعية توافق يوم الجمعة، وبدلاً من المسارعة بنقلي إلى المستشفى فقد تم ترحيلي مع سائقي عربات النقل الثقيل لقسم الشرطة، بدعوى ضرورة تحرير المحضر قبل تحويلي رسمياً للكشف الطبي في أحد المستشفيات الحكومية باستخدام "أورنيك عيادة ميري"، الأمر الذي اتضح لاحقاً أنه يستلزم مبيتي في القسم حتى اليوم التالي انتظاراً لعودة المأمور من إجازته ليفتح درج مكتبه المغلق على دفتر "الأرانيك"!!.

استمر الدم يتدفق بغزارة خارج فمي حتى أوشكت حياتي على التسرب مني، ولم يكن أمامي للنجاة سوى دقائق معدودات، قمتُ خلالها بالتنازل عن بلاغي والتصالح مع المشكو في حقهم والاعتذار لضباط النجدة

والقسم على ما سَببته لهم من إزعاج، ثم لملمتُ ما تبقى من جسدي متجهاً صوب اقرب مستشفى، حيث سقطتُ ارضاً فاقداً للوعي بمجرد وصولي، فاحتجزني الأطباء لإجراء عدة عمليات جراحية كبرى بهدف وقف النزيف الدموي وإزالة العظام المفتتة التي تناثرت داخل جسدي وترقيع العمود الفقري المكسور، مع إعادة تثبيته بالشرائح والمسامير البلاتينية إلى جانب حقن النخاع الشوكي بالمنشطات الحيوية اللازمة ... وغيرها. وعند إفاقتي وجدتُ امامي باقة ورد عليها بطاقة باسم "دولت" كانت تحوي سطوراً تنصحني فيها بتنفيذ التعليمات "الطبية" حرصاً على السلامة "العلاجية"!!.

(٨)

إزاء إصراري على تكرار المحاولات المضنية والمدفوعة بالعزيمة والعناد الإيجابي، استرجعتُ قدراتي على السير والحركة بشكل شبه طبيعي بعد عام كامل، زارتني خلاله "دولت" عدة مرات لتذكيري بأنه كان يمكنني تحاشي ما حدث لو كنت قد عملتُ بنصائحها، وفي زيارتها الأخيرة لي ساومتني على ان اتزوجها مقابل تدارك الأمر كله، بما في ذلك استصدار القرارات اللازمة لعلاج عمودي الفقري بالمركز الألماني الأشهر عالمياً في هذا النوع من الجراحات، الأمر الذي اغضبني لدرجة أنني اشهرتُ عكازي الطبي في وجهها مهدداً إياها بالضرب، ليسارع عشرة من اتباعها المردة باقتحام غرفتي وهم يصوبون فوهات اسلحتهم النارية نحو رأسي، فتراجعتُ بإنزال عكازي إلى الأرض وطلبت منها ومنهم بأعلى صوتي أن يغادروا حياتي بلا عودة!!.

كان تحالف التكتلات المصرية الكبرى الثلاثة ضد تكتل التيار السلفي الإسلامي في أعقاب احداث سبتمبر قد اضر بمصالح بعض القيادات والكوادر والأعضاء هنا وهناك، مما اسفر عن حركة انشقاقات واسعة في التكتلات الثلاثة، وسرعان ما انضم المنشقون إلى التيار السلفي الإسلامي واتفقوا فيما بينهم على تلقين رفاق الأمس درساً دموياً قاسياً، لاسيما وقد علموا بواسطة جواسيسهم، أن الاجتماع الدوري السري التالي لتحالف التكتلات الثلاثة على وشك الانعقاد في احد فنادق منتجع "طابا" السياحي المتاخم للحدود المصرية مع إسرائيل. اختار المجتمعون من أعضاء الوفود الثلاثة "دولت" لتتصدر طاولة الاجتماع باعتبارها المنسق العام نظراً لتبعيتها المثلثة، وبعد ان تبادلوا النصح والإرشاد بشأن الإنجازات والإخفاقات، عرضت "دولت" تفاصيل تجربتها الفاشلة معي كنموذج ميداني لحالة وصفتها بأنها نادرة، وطلبت من المجتمعين دعمها بكل ما يرونه مفيداً للتعامل مع



حالتي، وقبل أن يشرع الآخرون في التعقيب والتعليق كانت السيارة المفخخة التابعة للمنشقين قد اخترقت أسوار الفندق وجدرانه ثم وصلت إلى غرفة الاجتماع الدوري السري، ليقع انفجار مدوٍ يؤدي إلى انهيار الفندق كله على رؤوس من فيه، وتتكفل القوة التدميرية الهائلة للعبوة التفجيرية الضخمة بتسوية الأنقاض بالأرض ودفن الجميع تحت الركام، حتى أن أجهزة الإنقاذ والإطفاء والإسعاف والدفاع المدني قد استغرقت عدة أسابيع لتجميع أكثر من مائة قطعة بشرية متجاورة مع بعضها في لفافة قماشية، للحصول على جثة غير مكتملة لسيدة متسلطة كانت حتى وقوع الانهيار تسمى "دولت"!! ■

قـصـة

عائلة أبو قويق

فاروق الحبالى

هذه الشخصية التى سأرويها لكم هى شخصية رجل فلاح بسيط لا يعرف فى الحياة سوى ثلاثة أشياء فقط..

الأول هو الغيط ، والثانى هو المنزل، والثالث هو المسجد، ولا يعرف شيئاً عن المدينة التى تبعد عنه سبعة كيلو مترات.

فى صباح شتوى ذهب الرجل إلى الغيط كعادته كى يروى الزرع ، وفى اتجاه الساقية بينما هو يضع «الناف» على رقبة الجاموسة التى يعدها كى تدور فى الساقية رأى غراباً واقفاً على راس الجاموسة ويصيح، وبفطرته التى تسرى فى جسده. تأمله الرجل وابتسم وقال له

- مالك؟

رد الغراب

- قاق .. قاق

فابتسم قائلاً

- انت تقول إن هنا زلعة ذهب؟

وأشار بفأسه .. الغريب أن الغراب طار وحط فوق الأرض ينقر بمنقاره. هنا بدأ الفلاح «محمد» يضرب بفأسه فى الأرض إلى أن أخرج زلعة ذهب، حملها ولفها فى جلبابه الذى يضعه بجوار الساقية، ابتسم للغراب وشكره.. حملها معه بعد أن انفض من رى الأرض، وسرد الحكاية لزوجته عن هدية الغراب، وأخرج لها الزلعة الصغيرة.. فابتسمت وصاحت فى وجهه قائلة

- اسمع يا محمد. اكتم على الخبر «ماجور»..

ده رزق بعته ربنا لينا.

لكنه لم يقبل منها هذا التفسير وقال

- سأحمل هذه الزلعة إلى العمدة

صاحت زوجته

- بس نام دلوقتى والصباح رباح.

مع نسمات الصباح التى لم يغفل لزوجته فيها جفن وهى تفكر فى حيلة تخرج بها من هذا العناد الذى صمم عليه زوجها، فقامت بعمل خمس فطائر «مشلتت» وقطعتها قطعاً صغيرة، وحملتها فى غربال، صعدت بها إلى سطح منزلها، وحين لمع النهار، أسقطتها فوق رأس زوجها الجالس فى الدهاليز ينتظر الفطور، إلا أنه صاح قائلاً

- ما الذى يجرى؟

ابتسمت له

- اسكت يا محمد .. الدنيا بتمطر فطير مشلتت.

قفز يلملم الفطير فى حجر جلبابه وكل حتى شبع وابتسم لها قائلاً

- ياه .. الخير بقى كتير قوى.

- أيوه يا خويا ربنا كريم

تأملها زوجها وقال لها

- أعطنى الزلعة كى أذهب بها إلى العمدة.

لكنها أخرجت ما بها ووضعت بدلا منه طوباً، وأعطتها له وذهبت معه إلى منزل العمدة الذى استقبل «عم محمد» بترحيب قائلاً

- خير

- خير يا حضرة العمدة.. أنا يا عمدة لقيت الزلعة دى فى الأرض، الغراب هو اللى دلنى عليها.

- ماذا تحمل هذه الزلعة يا محمد؟

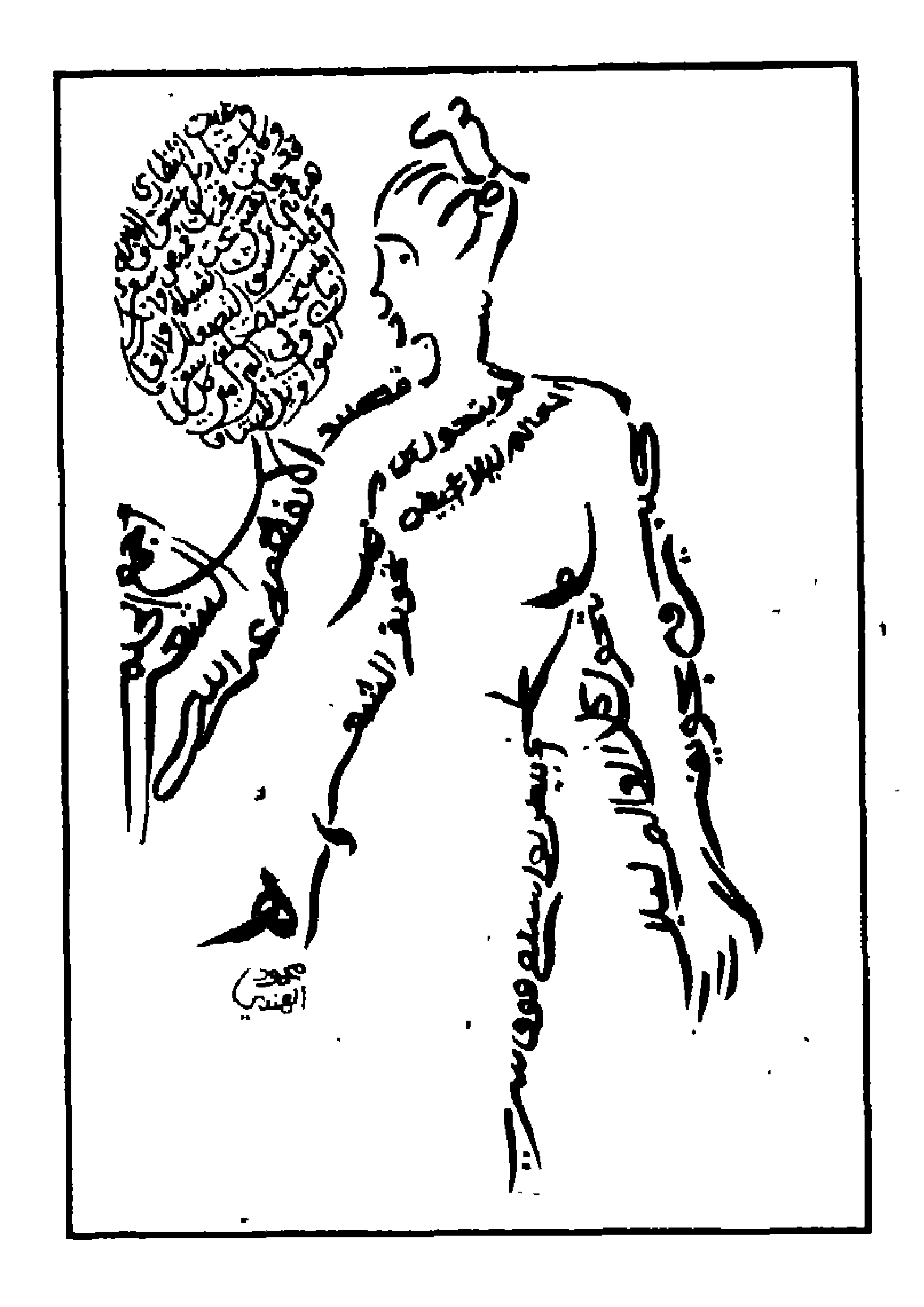
- بها ذهب يا حضرة العمدة.

مد العمدة يده فى الزلعة بلهفة وأخرج منها الطوب وقال

- ده طوب يا محمد

- طوب؟! طوب ازاى؟ أنا شايف الدهب بعينى

وتأمل زوجته وانهال عليها ضرباً.. فين الدهب؟



- دهب ايه يا راجل؟

أسكته العمدة عن ضرب زوجته التى كانت تصيح

- ده راجل عقله خفيف..

تمسكه من ملابسه وتجره من يده.. خللينا نروح بلاش فضايح.

تأملها العمدة ثم صاح

- قل لى يا محمد .. حصل ده فى اى وقت؟

- امبارح يا حضرة العمدة لما الدنيا كانت بتمطر فطير مشلتت

ابتسم العمدة فى وجه «محمد» وقال له

- ارجع مع زوجتك للبيت وأنا هاشوف الحكاية ايه.

خرج الرجل غاضباً من منزل العمدة الذى أشاع فى البلد خبر «عم محمد» وأصبح لقبه فى القرية «عائلة أبو قويق» ■

قصة قصيرة

رحمة محمود الدسوقى

غادة فاروق

جملة انهيت بها رسالة «الماجستير» واختراها المشرف كنهاية للمناقشة قبل إعلان حصولى على الامتياز مع الإشادة بجرائتها.. قدرتى التامة على تناول موضوعها اللافت.

«الاختراقات الأمنية والتجاوزات فى سجون مصر» ونسيت أن أضيف أن الأماكن أيضاً تحفر علامات فى الذاكرة، الأماكن هى عدوة النسيان.

نعم لن انسى أبداً «قسم أول» ضباطه.. عساكره، ومسجونيه.

أشخاص لم أكن لأقابلهم لولا القدر .. طبيعتى العنيدة التى دفعتنى لمغامرة بدت للبعض مجنونة لكنها بالنسبة لى تجربة فريدة «مفيدة».. ليس فقط.. مني على المستويين العلمى، والعملى.. على المستوى الشخصى كشفت كم كنت واهمة .. اظهرت شدة الشبه بينى وبين «نورا» فى بيت الدمية».

قد يتوه مني بعضهم فى دوامة الحياة لكن ما أنا على يقين منه أن البعض الآخر كرهته أم أحببته سيظل يؤرق ذاكرتى إلى الأبد.

ربما أنسى «عبير» طفلها دائم البكاء.. زغدانه ابنتها العمياء التى يستثمرها أقاربها فى العمل «أم هاشم».. هنداً .. سناء، إصرارهن على التسول الذى يعرضهن للحبس معظم الوقت لكن كيف أنسى «بيسه» زعيمتهم.. سوابق شكلاً ومضموناً .. تجد فى الحجز بيتاً لها .. ملجئاً من عقاب إمها الحازم عند تأخرها فى الرجوع.

لا يعفيها كونها مرشدة من الإهانات والضرب.. تتعاطى المخدرات وتدخن بشراهة

«الأشخاص الذين نتوقع إلا نحبهم هم الذين لا ننساهم أبدا»

أدب ونقد

رغم معرفتي بكذبها .. كشفها من الوهلة الأولى .. كنت أجدها مسلية.. كوميدية.. ضحكت كثيراً على حكاويهاو لكنتها الصعيدية.

العجيب فى الأمر رغم كرهى لأمثالها.. أحياناً أتعاطف معها.. اضع اللوم على الجهل والفقر لما آل إليه حالها.

هل بإمكانى أن أتجاوز حبى لـ «جوانا .. هيلين» إسقاطهما من ذاكرتى

هيلين تلك الاثيوبية الجميلة، وجهها المنمنم .. ضحكتها الرائعة .. رفض سفارتها لترحيلها تركها تعانى .. جريمتها التسلل على الحدود.. رغم عربيتها المشوهة التى تعلمتها فى السودان بلد هروبها الأول .. استطعنا التواصل .. حكت لى كل صغيرة وكبيرة فى حياتها .. ما فرت إلا من الجوع.. الفقر.. هرباً من الحروب الدائرة فى بلدها.. سعدت جداً باستطاعتى مساعدتها .. إخراجها.

«جوانا» جريمتها إذا جاز لنا أن نسمى الحب جريمة، احببتها منذ اللحظة الأولى.. آمنت ببراءتها ، طفلة فى السادسة عشر من عمرها .. لم تجد من يساعدها على الاختيار ، أحبت تاجر مخدرات فإذا بها تدان بالإتجار وهو بالتعاطى.

شعرت أن براءتها انتصارا شخصيا لى رغم علمى أن هذه التجربة القاتلة ستطاردها إلى الأبد.

ربما يسقط سهواً من ذاكرتى عساكر مثل «الجوهرى -ياسر- «أبو منه» لكن عسكرى مثل «إبراهيم» لا يمكن أن ينسى، نموذجاً لعسكرى الأفلام.. أثبت المثل القائل: «حميها حراميها» حرامى غبى .. مكشوف للجميع يسطو على زيارات المساجين .. ينقص تعنيهم .. يسهل كل ما هو ممنوع فى الحبس، ويصر ببجاحة على ما هو عليه.

انسى ضباط عاديين أحمد حلمى - هانى - اشرف» بخفة ظله .. طيبته.. اتغافل عن التلوث السمعى الذى لوث به آذاننا بشتائمه الفظيعة لـ «وزه» وزملائه أطفال حجز الحدث المستفيزين.

لكننى أبداً لن أنسى «معتزاً» بتدينه .. أخلاقه العالية، والأهم «محمد علام» ، و«محمود الدسوقى» الملازمان اللذان أدين لهما بالكثير.. كونا محطة فارقة فى حياتى.

«محمد علام» أقصر وأسوا ضابط فى القسم .. صغر سنه.. لقب بيه - السلطة الممنوحة .. نموا عقدة النقص بداخله. لمعرفتى لما آل إليه حال البلد من فساد لم أشغل نفسى بمعرفة كيف قبلوه فى كلية الشرطة، ادين له بالفضل الأكبر فى حصولى على الامتياز مع مرتبة الشرف.

صورته وهو يضع قدمه فوق رأس أحد الأطفال بعد تقييد يديه وقدميه مثيراً بمفتاح فى يده إلى مؤخرته متلفظا بكلمة سافلة كانت من مقومات رسالتى .. دعمتها كثيراً هي وصور اخرى.

إحداها وهو محاط بعساكره .. ينهالون بالضرب على شاب أخذ للتحرى .. جريمته أنه استعمل حقه كمواطن حر وطالب بحسن المعاملة.

الصورة التى احدثت فارقاً لـ «هشام بيه» نائب المأمور .. يبصق فى وجه أحد المساجين شاتماً شتائم فظيعة تخيلت أن رتبته العالية تعفيه منها.

نظرات محمد علام المتشفية وهو يكيل اللكمات لشاب .. يكسر محمول اخرجته له «بسه» أمام حسرة صاحبه اثبتت رأى أسامة زميلى أنه يعانى من عقدة نقص، أما إغفاله وجود صحفية تحقيقات هى من أبلغ عن نفسه بعد اقتحام «الإنتر» أكبر فنادق مصر، واستطاعتها دخول غرفة الأمن والحصول على هاتف رئيس الأمن يدل على قلة خبرته .. غبائه، والتقاط الصور التى معظمها فى خدمته ستظل علامة سوداء فى سجله.

يأثرك منذ اللحظة الأولى.. ليس لوسامته .. خفة ظله .. لطيبته .. رحمته .. الصورة المثالية لما يجب أن يكون عليه الضابط.

يحبه الجميع .. الوحيد الذى رأيته يعترض شغب المجرمين دون حراسة .. نزاعات كثيرة استطاع فضها بشجاعة .. مواقف متعددة تدل على معدنه الأصيل .. أصله الطيب .. شهامته.

يوم مرضت هيلين كادت تموت .. سارع بإحضار الطبيب.. اشترى الدواء على نفقته .. دوام على متابعتها.

لحظة كاد الجميع يموتون من العطش بسبب انقطاع الماء المتكرر، والتجاهل المستمر من جميع الضباط على مدى اليوم . صورته يحمل زجاجات ضخمة ملأها من السكن.. يدور بها على المساجين..

الصورة الإيجابية الوحيدة .. الذريعة .. الحجة التى اتخذها «زوجى» عقيد الشرطة .. صاحب المركز المرموق فى الداخلية عندما طلب عدم النشر معللاً تصرفات الآخرين بأنها سلوك شخصى.. ليس استغلالاً للنفوذ لا يستحق أن نزيد من كره الناس للشرطة.

ستجيبنى الأيام على سؤالين يدوران فى رأسي.

هل بكتابة هذه القصة.. نشرها.. أكون خالفت وعدى لمحمود الدسوقي بعدم النشر خوفاً على زملائه أم أننى استطعت الخروج من شرنقة الضغوط .. مصيدة الزوجية .. انقلت إلى الحرية كما اختار «ابسن» «لنورا».

الأهم منهج من سيتبع «محمد سامى وأكرم» الملازمين الجديدين بعد علمهما بنقل محمود الدسوقى إلى كمين المطار .. عقاباً على رحمته سفالة محمد علام أم نبل محمود الدسوقى ■

الحبيبة التى لا تحبه

حمدي الأسيوطى

جلس وحيدا بعدما وضع الشنط البلاستيك جانبا ثلاثة منهما عبأ فيها الفاكهة موز مغربي يعرف أن ابنته الكبيرة تحبه وفراولة للبنت الأخرى التوءم وورمان منفلوطى للحبيبة التي لا تحبه

والشنطة البلاستيكية الرابعة بها ثلاث دجاجات مذبوحة على الطريقة الدنماركية.

لا زالت دافئة بعدما أعطى للعامل جنيهين بقشيش لتنظيفهما وتجهيزها بشكل جيد لحظة أن كان يشرب كوباً من الشاي مع المعلم بحبح الفررارجى

رغم ثقل حمل الشنط الأربع عليه وكان يبدل من اليد اليمنى إلى اليد اليسرى إلا انه كان فرحا سيسعدهم بالفاكهة والأشياء الأخرى لم ينس الكبريت ولا الصابون السائل وأيضا سلك الألمونيوم والزيت واثنين كيلو سكر وشاي العروسة ربع كيلو وطماطم للسلطة وبطاطس للتحمير ومرقه الدجاج

بالأمس ايضا لم ينس شيئاً ما فى ثلاث شنط بلاستيكية سوداء اللون البصل والثوم والباذنجان الأسود والأبيض وورق العنب والفلفل وكيلو ليمون ولم ينس فول التدميس وبجنيه عيش وفقا لتعليمات الحكومة

ولم ينس أن يحضر السكينة الكبيرة والمخرطة ومقص السمك من سنان السكاكين
أول أمس كانت ثلاث حقائب أخرى حوت ثلاثة كيلوات من السمك البلطي بعد نظافتها ومر على العلاف ليحضر كيلو مكرونة من كل صنف ولسان العصفور والفاصوليا البيضاء وأيضا قمح لزوم بليلة الصباح وفول التدميس والعدس أبو جبة وراجع الورقة التى كتبتها له الحبيبة التى لا تحبه

استراح قليلا أمام المحل الكبير وتذكر انه فى هذا المكان كانت هناك ساحة شعبية يتدرب فيها هو ورفاقه على حمل أثقال الحديد عند الكابتن صلاح أيام الصبا وقد ضبطه أبيه يشرب نصف كمية اللبن المخصصة للأسرة بالإضافة إلى أربع بيضات وبعد أن أخذ العلقة الساخنة ولعنات علي الحديد ولعبة وأبو الكابتن صلاح وأمه توقف عن التدريب

حمل حقائبه البلاستيكية متجها إلى موقف الميكروباص وضع الشنط البلاستيكية فوق قدميه مرتكزا عليهم وتصبب عرقا رغم أن الجو كان لا يزال بردا

وتذكر مداعبات زميله الذى كان يلعب الطاولة على المقهى والذي قرر له انه سيشهد يوم القيامة انه شهيد كل يوم يحمل هذا الكم من طلبات البيت التي لا تنتهي..ابتسم له ومضى

اكمل السائق عدد ركابه وقرر أن الأجرة زادت ربع جنيه بناء على طلب الحكومة تمتم الرجل اللى جنبه واللى وراه وايضا الست الكبيرة العن أبوكم على أبو الحكومة - رأى حيرتهم من خلف زجاج النظارة

انسابت السيارة من تحت النفق وامام القسم لاحظ المتاريس الحديدية تمنع اى احد من الاقتراب .. تري مما يخاف رجال الأمن ؟

على ناصية الهايبر نزل ليمشى بعده مسافة طويلة إلى أن يصل إلى بيته وفى البلكونة الكبيرة شاهدهم ومعهم الحبيبة التي لاتحبه يقفون يتضاحكون على نكتة او تعليق قاله الصغير الذى لا يشبع

حتى الدور الثاني لم يهبط احد منهم ليحمل عنه الأكياس البلاستيكية السوداء
نزلت الصغيرة تبتسم له جبت إيه النهاردة ياحوحو
بينما يصعد إلى الدور الرابع لاهثا تتقافز ضربات قلبه

تناول عشاءه وحيدا وتركها تشاهد قناة الشيخ الذي يفك السحر ويطرد الجان



ونام وحيدا ...

فى الصباح الباكر مرتديا بدلته الزرقاء كان يحمل ثلاثة أكياس ملئت بالزبالة القاها فى الصندوق البعيد والذي تناثرت محتوياته من فعل القطط ...

وفى الميكروباص المتجه إلى التحرير اخرج نقوده ليدفع الأجرة

و تحسس جيبه ليقرأ ورقة كتبتها له الحبيبة التى لا تحبه

بخط ركيك (دقيق زيرو - خميرة بيرة - بيكنج بودر - طبق بيض - سمنة البقرة الحلوب - ماكينة البسكويت من عند أمك - الصاجات - خرطوم للأنبوبة - استشوار الشعر من عند أختك - دستة كشكول ١٠٠ صفحة - فرشة شعر - كريم دوف-نصف كيلو حلاوة طحينية ■

منتدي الأصدقاء

القصة وما فيها

ماجدة عبد البديع

الحياة أصبحت مستحيلة فى هذه المدينة، زحام خانق، تلوث رهيب فى كل شىء، السماء والأرض والأكل والأخلاق، لم يعد هناك شيئا صاف أو جميل حتى النيل الذى أعشقه.

أشعر بغربة قاتلة، لم أعد أعرف ما يسمى بالنوم العميق، بل أحيانا لا أعرف طعم النوم.

أبذل جهدا كبيرا حتى يمر اليوم، ولكنه بلا روح ولا معنى.

أبحث عن الحب طوال الوقت، ولكنى لا أجده، ولا أعرف كيف أعيش بدونه.

فى كل تجربة حب جديدة، أشعر أنها التجربة الأجمل والأعمق، ولكن كما يقولون الشيطان يكمن فى التفاصيل.

فى كل تجربة حب جديدة، أشعر أننى صغرت عشرين عاما أو أكثر، بل أكاد أشعر أننى فتاة مراهقة، فيخفق قلبى بشدة من جديد، وكأنه يخفق لأول مرة، لكن للأسف تتكرر الكرة.

نعم للأسف، لأنى تعبت من البحث عما يطلقون عليه الحب الحقيقى، أو بمعنى آخر الحب الذى يعيش سنوات ويحمل فى طياته أجمل الذكريات، الحب الذى يواجه الأزمات ويتحدى الصدمات، فهل هذا الحب مازال موجوداً أم أنه قد فارق الحياة.. ومات؟



يعلن مجلس أمناء

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

فتح باب الترشيح لجوائز المؤسسة

في دورتها الثانية عشرة

أكتوبر ٢٠١٠

فروع الجائزة وشروطها:

١ - جائزة الإبداع في نقد الشعر: وقيمتها (أربعون ألف دولار)

- تمنح لأحد نقاد الشعر أو دارسيه المتميزين ممن قدموا في دراساتهم إضافة مهمة في تحليل النصوص الشعرية، أو رؤية جديدة لظاهرة شعرية محددة قائمة على أسس علمية.
- يحدد المتقدم المؤلَّف الذي يرشحه لنيل الجائزة وله أن يرسل باقي مؤلفاته للاستئناس.
- يشترط في المؤلفات المرشحة ألا تكون من رسائل الماجستير أو الدكتوراه، وألا يكون قد مضى على صدور أحدثها أكثر من عشر سنوات تنتهي في ٣١/ ١٢/ ٢٠٠٩م.

٢ - جائزة أفضل ديوان شعر: وقيمتها (عشرون ألف دولار)

- تمنح لصاحب أفضل ديوان شعر صدر خلال خمس سنوات تنتهي في ٣١/ ١٢/ ٢٠٠٩.
- للمتسابق أن يتقدم بديوان واحد فقط على أن يكون الديوان منشوراً.

٣ - جائزة أفضل قصيدة: وقيمتها (عشرة آلاف دولار)

تمنح لصاحب أفضل قصيدة منشورة في إحدى المجلات الأدبية أو الصحف أو الدواوين الشعرية أو في كتاب مستقل خلال عامين ينتهيان في ٣١/ ١٢/ ٢٠٠٩.

- يحق للمتسابق أن يتقدم بقصيدة واحدة فقط على أن يرفق بها الأصل المنشور، ولا تقبل القصائد المنشورة في نشرات إعلانية أو دعائية.

الجائزة التكريمية للإبداع الشعري: وقيمتها (خمسون ألف دولار)

تمنح لشاعر أسهم في إثراء حركة الشعر العربي، وهي جائزة لا تخضع للتحكيم بل لآلية خاصة يضعها ويشرف على تنفيذها رئيس مجلس الأمناء، والمخولون بالترشيح هم أعضاء مجلس أمناء المؤسسة فقط.

شروط عامة

١ - يقبل النتاج المقدم باللغة العربية الفصحى فقط.

٢ - للمتقدم أن يتقدم إلى فرع واحد من فروع الجائزة فقط.

٣ - على المتقدم أن يرسل ثماني نسخ من النتاج المتقدم به لنيل الجائزة.

٤ - لا يقبل النتاج الذي يشترك فيه أكثر من شخص واحد.

٥ - يرسل المتقدم خطاباً مباشراً إلى المؤسسة يذكر فيه رغبته في الترشيح لأحد فروع الجائزة ويحدد فيه النتاج الذي يتقدم به للمسابقة، ويمكن للجامعات والمؤسسات الثقافية الحكومية والأهلية أن تتقدم بترشيح من ترغب، مع ضرورة إرفاق موافقة المرشح خطياً على ذلك.

٦ - يرسل المتقدم سيرة ذاتية وعلمية له مستقلة عن خطاب الترشيح تشتمل على: اسم الشهرة، الاسم الكامل الوارد في وثيقة السفر، تاريخ الميلاد ومكانه، العنوان البريدي، رقم الهاتف، إنتاجه الإبداعي، ثلاث صور فوتوغرافية حديثة (١٠سم ×١٥سم).

٧ - لا يجوز لمن سبق له الفوز بأي جائزة عربية أن يتقدم إلى الفرع الفائز به قبل مضي خمس سنوات على فوزه، على أن يتقدم بعمل آخر غير الذي فاز به، وعلى المتقدم أن ينصّ في خطاب الترشيح على أن العمل المتقدم به لم يسبق له الفوز بأي جائزة عربية، وفي حال ثبوت العكس فللمؤسسة الحق في إلغاء نتيجة المتقدم.

٨ - لا يحق لمن أسهم في تحكيم جوائز المؤسسة التقدم إلى المسابقة في أي فرع قبل مرور دورتين من تاريخ مشاركته في التحكيم.

٩ - المؤسسة غير ملزمة بإعادة الأعمال المقدمة إلى المسابقة، ويحق للمؤسسة إعادة نشر القصائد الفائزة، ومختارات من أعمال الفائزين.

١٠ - آخر موعد للتقدم إلى فروع الجوائز هو نهاية يوم ٣١ ديسمبر ٢٠٠٩.

١١ - تعلن النتائج في النصف الثاني من عام ٢٠١٠، وتوزع الجوائز في حفل عام يقام في شهر أكتوبر من العام نفسه.

التحكيم:

يعرض النتاج المقدم على لجان تحكيم من المتخصصين في فروع الجائزة، بعد التأكد من مطابقته للشروط المعلنة، وقرارات اللجنة نهائية بعد اعتمادها من مجلس الأمناء.

المراسلات

ترسل طلبات التقدم والترشيح لجوائز المؤسسة باسم السيد الأمين العام للمؤسسة إلى أحد العناوين الآتية:

القاهرة: ص.ب ٥٠٩ الدقي ١٢٣١١ الجيزة - ج.م.ع، هاتف: ٣٣٠٣٠٧٨٨ فاكس: ٣٣٠٢٧٣٣٥ (٠٠٢٠٢)

تونس: ص.ب ١٠٧ تونس ١٠٠٠ - تلفاكس: ٧١٣٢٨٩٠٣ (٠٠٢١٦)

الكويت: ص.ب ٥٩٩ الصفاة ١٣٠٠٦ الكويت - هاتف: ٢٢٤٠٦٨١٦ - ٢٢٤١٥١٧٢، فاكس: ٢٢٤٥٥٠٣٩ (٠٠٩٦٥)

E-mail:Kw@albabtainprize.org

الأمل للطباعة والنشر — رقم الإيداع ٧٥١٢ / ٩٢ — «الثمن: ٢ جنيهات»